II
25.084

VICTOR ERNEST MAŞEK

MĂRTURIA ARTEI

• ESEU DESPRE CUNOAŞTEREA PRIN ARTĂ •

Scanned with CamScanner

„Un popor,
e ca un om.
Cînd a dispărut,
nimic nu mai rămîne din el
dacă n-a avut grijă
să lase o urmă
pe pietrele drumului".

ELIE FAURE

Scanned with CamScanner

ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE
A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
INSTITUTUL DE FILOZOFIE

VICTOR ERNEST MAȘEK

MĂRTURIA ARTEI

(Eseu despre cunoașterea prin artă)

BIBLIOTECA
MUNICIPALĂ
IAȘI

286.310

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
București, 1972

Scanned with CamScanner

CUPRINS

Cuvînt înainte 7

Partea I

SPAȚIUL CUNOAȘTERII ARTISTICE

Defrișări prealabile 9
Cunoașterea nespecifică 25
Cunoașterea afectivă 35
Mărturia artei (cunoașterea specifică) 41
Metafora epistemologică 60
Spațiul cunoașterii artistice 70
Adevărul artei 79
Concluzii 87

Partea a II-a

OPERA TAUTOLOGICĂ

O criză semantică 91
„Definiția negativă" a artei 93
Paraarta sau opera tautologică 108

Note 121
Resumé 125
Planșe I—X 133

Scanned with CamScanner

SOMMAIRE

Avant-propos 7

Ire Partie

L'ESPACE DE LA CONNAISSANCE ARTISTIQUE

Défrichements 9
La connaissance non spécifique 25
La connaissance affective 35
Le témoignage de l'art (connaissance spécifique) 41
La métaphore épistémologique 60
L'espace de la connaissance artistique 70
La vérité de l'art 79
Conclusions 87

IIe Partie

L'ŒUVRE TAUTOLOGIQUE

Une crise sémantique 91
„Définition négative" de l'art 93
Le para-art ou l'œuvre tautologique 108

Notes 121
Résumé 125
Planches I—X 133

Scanned with CamScanner

CUVÎNT ÎNAINTE

Acest eseu e o pledoarie, expresia unui crez încăpăţînat în valorile profund umane ale artei, atît de organic şi de necesar inserate în ţesătura operei, încît orice încercare de a le elimina duce imediat la destrămarea întregii urzeli, la autodesfiinţarea ei. Vom afirma deci, împotriva oricărei conceperi a operei de artă ca simplă inventivitate formală, ca simplă intervenţie activă, rezolutivă într-o situaţie, ca simplă prezenţă în lume, că arta are de împlinit un destin dintre cele mai grave şi mai nobile, acela de a-l ajuta pe om să se cunoască, să-şi înţeleagă căderile, ezitările, sfîşierile şi speranţele. Pentru noi, mărturia artei înseamnă deci, înainte de toate, cunoaştere, *mai exact prilej de autocunoaştere şi, în măsura în care artistul abdică de la această misiune, el părăseşte sanctuarul artei, mergînd eventual să-şi depună ofrandele în templul, mai cuprinzător, al esteticului, al paraartei.*

Abia cînd gestul pios cu care adevăratul iubitor de artă se apleacă asupra operei nu va mai coincide cu bucuria ingenuă a unei descoperiri, cu revelaţia unor noi domenii necunoscute ale eului nostru, vom putea spune, asemenea lui Hegel, că arta şi-a îndeplinit menirea istorică şi trebuie să piară. Dar, cum credem în infinitatea lumilor posibile şi mai ales în infinitatea universului uman, nu întrevedem nici posibilitatea epuizării cunoaşterii lui şi nici stingerea dorinţei de a-l explora.

Scanned with CamScanner

Nu spunem ceva nou, toate lucrurile au fost spuse — observa A. Gide —, dar, cum nimeni nu ascultă și mai ales cum totul se uită, trebuie s-o luăm întotdeauna de la capăt. Cu atît mai mult cu cît nu trebuie să încetăm niciodată a ne repeta neîncetat, pînă la epuizare, pînă la obsesie, că sîntem oameni *și nu animale,* oameni *și nu roboți, și cel mai eficace mijloc de a ne reaminti acest lucru este întîlnirea, mereu prima, mereu nouă, mereu surprinzătoare, cu arta. Aceasta este tîlcul adînc al mărturiei sale.*

Scanned with CamScanner

Spațiul cunoașterii artistice

Partea I

DEFRIȘĂRI PREALABILE

A ataca frontal problema virtuților cognitive ale artei înseamnă, în fond, a da răspunsul la două întrebări „clare și distincte", cum ar spune Descartes: *ce* cunoaștem prin artă și *cum* cunoaștem?

Denotarea primei întrebări ne propune să cercetăm ce cunoaștem din lume prin intermediul operei și dacă „dincolo" de aspectul fenomenologic, de obiectualitatea ei *hic et nunc* poate fi detectat un spațiu (fizic sau metafizic, material sau spiritual) inedit, pe care opera respectivă ne ajută să-l cunoaștem așa cum nici un alt mijloc de investigare cognitivă nu o poate face.

A doua întrebare presupune să distingem, în raport cu alte forme de cunoaștere, nu numai *obiectul* prins în focarul expresiei artistice, ci și *modalitatea specifică* prin care artistul reușește să dobîndească informații despre această zonă a realității, altfel necunoscută, și să ni le transmită prin intermediul operei.

Pînă aici se pare că toată lumea este de acord. Divergențele încep să apară odată cu răspunsul la aceste întrebări, răspunsuri care, de la Aristotel pînă la Hegel și mai de curînd Lukács — ca să amintesc numai cîteva cote de altitudine ale gîndirii estetice —, fie că au negat artei posibilitatea oricărui demers gnoseologic, fie că l-au exacerbat, considerînd arta, ca Schopenhauer și Nietzsche, chiar superioară științei. A spune că adevărul se află undeva la mijloc nu înseamnă neapărat că urmăm

Scanned with CamScanner

orbește povața aristotelică a ținerii „căii de mijloc", ci doar că arta înseamnă, conform esteticii marxiste, *și* cunoaștere (deci nu numai atît) și mai ales reciproca celor afirmate împotriva artei, și anume că însușirea cognitivă a universului prin intermediul artei nu poate înlocui și nici nu are pretenția de a concura cunoașterea științifică.

Cei mai lezați, și nu numai azi, de alinierea artei în rîndul formelor umane de cunoaștere au fost, în mod paradoxal, tocmai cei cărora le datorăm această cunoaștere, adică artiștii. În esență, ceea ce s-a obiectat în mod constant esteticienilor care susțineau posibilitatea cunoașterii prin artă era nerespectarea specificului acesteia — și discuția viza întreaga direcție hegeliană —, încercarea de a face din cunoașterea artistică un duplicat al cunoașterii științifice. Ca reacție s-a trecut la polul opus, la fel de nefundat, negîndu-se artei orice îndreptățire gnoseologică. Și poate că acest eseu nu și-ar afla rostul dacă fantoma exagerării și absolutizării, specifică ambelor extreme, n-ar bîntui și azi, netulburată, paginile revistelor sau ale tratatelor de specialitate, rîzîndu-și de toate argumentele și demonstrațiile prin care s-a încercat de atîtea ori alungarea ei. Iată pentru ce înainte de abordarea constructivă propriu-zisă a temei noastre, respectiv demonstrarea specificității formei de cunoaștere artistică, ne propunem să defrișăm terenul, înlăturînd acele sofisme, confuzii și exagerări care îngreuiază abordarea clară a problemei.

O primă categorie de argumente care vor să ne zdruncine încrederea în valoarea cunoașterii prin artă și pe care le-am subsuma caracterizării de „scientism vulgar" pleacă de la premisa că „orice cunoștință (despre lume) trebuie să se dezvolte prin limbaj conceptual și conținut în direcția transformării sale în cunoștință științifică"[1], înțelegînd, așadar, prin cunoaștere doar potențele conceptuale care ne îndreaptă spre surprinderea

adevărului din legi și din principii. Consecvenți cu punctul lor de pornire, adepții acestei teorii apreciază că actualmente știința ar reprezenta, în sfera conștiinței sociale, *unica formă* capabilă să îmbogățească societatea cu noi cunoștințe. Confuzia provine de la identificarea obiectivului cunoașterii științifice cu cel al cunoașterii artistice, în care caz ultima nu poate ține pasul, evident, cu mijloacele perfecționate ale investigației științifice. Printre promotorii acestei confuzii se numără Schelling și Hegel, pentru care arta nu se deosebește de filozofie (respectiv de știință) decît prin forma sau prin limbajul său, rostul ei fiind de a exprima prin imagini sau prin simboluri ceea ce filozofia exprimă azi, mai perfect, prin concepte. Era deci firesc ca Hegel să conchidă că arta și-a încheiat rolul istoric, trebuind să dispară, întrucît mintea omenească a depășit o formă de cunoaștere atît de concretă, nemaiputîndu-se mulțumi decît cu forme de gîndire abstracte : „forme, legi, îndatoriri, drepturi și maxime universale". După Hegel, există o contradicție inevitabilă între baza senzorială a artei, „capriciul său arbitrar", și baza conceptuală a filozofiei, sau, cu propriile cuvinte, „cultura reflexivă". Diagnosticul acesta fatidic ar fi corect numai dacă adevărata menire a artei ar consta doar în „a aduce la lumină interesele superioare ale minții". De cînd a devenit însă evident că sfera raționalului nu epuizează sfera realului, iar nivelul conștiinței nu poate da singur seamă de ceea ce *este* și, mai ales, poate *deveni* omul, ne vine tot mai greu să retezăm elanul cunoașterii și al curiozității noastre la granița dintre exprimabil și inexprimabil, dintre vizibil și invizibil.

În continuarea aceleiași filiații hegeliene, Max Eastman se îndoiește de faptul că în secolul științei „gîndirea artistică" ar putea avea pretenția să descopere adevărul. După Eastman, „gîndirea artistică" nu este altceva decît gîndirea nespecializată, diletantă, de toate zilele, cea dinaintea dezvoltării știin-

ței și care încearcă să persiste, folosindu-se de ușurința ei de exprimare pentru a crea impresia că transmite adevăruri într-adevăr importante [2]. Iar un gnoseolog respectabil ca academicianul P. V. Kopnin nu sesizează nici el că se plasează alături de problemă cînd formulează o întrebare de felul următor : „Oare poate fi compatibilă arta cu teoria științifică contemporană ca formă a conștiinței obiectiv adevărate, demonstrabile și concrete?" [3]. Întrebarea este reluată, într-un stil retoric și într-o manieră penibilă, de Petru P. Ionescu : „Desfid întreaga istorie a artei de a ne oferi un singur exemplu în care arta singură să fi reușit a face o descoperire, o invenție sau orice altă formă de cunoaștere ca atare.... Aș putea afirma că simpla invenție umilă a arcului ..., a acului, a scripetelui, a roții au făcut să înainteze vertiginos posibilitățile teoretice și practice ale omului" [4], ceea ce, bineînțeles, arta n-a fost în stare. Că vehementul contestatar al artei se află într-o stare de confuzie deplină, fiind cu totul alături de țintă, ni se pare inutil să mai subliniem. Evident, dacă arta s-ar afla pe același plan și în același raport (practic și teoretic) față de realitate ca și știința, substituirea ei ar fi nu numai posibilă, ci și necesară. Însă cum spațiul metafizic pe care ni-l semnalizează antenele artei nu poate fi detectat pe nici o altă „lungime de undă" a cunoașterii, nici arta nu poate fi înlocuită sau concurată de alte forme ale spiritualității umane. Afirmarea capacităților de cunoaștere ale artei trebuie să pornească deci de la afirmarea existenței, pe de o parte, a unui domeniu al realității *rezervat exclusiv* cunoașterii artistice și, pe de altă parte, a unei *poziții specifice* a artei în raport cu aceeași realitate.

Cei care limitează drepturile cunoașterii *doar* la domeniul științei restrîng foarte mult însuși înțelesul noțiunii de cunoaștere. După cum remarcă Grigore Smeu, „dacă la atît s-ar reduce cunoașterea umană, atunci ar rămîne în afara ei fațete

ale realității de o covîrșitoare importanță. Omul vine în contact cu realitatea în toată plenitudinea chipului ei virginal. Știința însă, rigoarea de gheață a conceptului, este mai puțin aptă să-i ofere cunoașterea concret-senzorială a acestui caleidoscop strălucitor al realității'' [5]. De asemenea nu putem fi decît de acord cu Adrian Rădulescu că a pretinde artei să ne poarte de la fenomen la esență înseamnă a anula opera de artă ca atare, deoarece, odată ajunși la ideile generale ale operei, stările de sensibilitate și de gîndire individuală pe care le include ni s-ar părea inutile, caz în care ,,imaginea artistică însăși ar apărea ca un impediment în calea cunoașterii obiective și precise de către artă a realității materiale sau spirituale, în calea sesizării și înțelegerii clare a anumitor idei asupra cărora opera și-ar propune să se oprească''[6].

Confuzia aflată la originea credinței că rolul artei în efortul uman de cunoaștere poate și trebuie să fie suplinit de știință are o obîrșie mai veche și e datorată tot esteticienilor, respectiv unor absolutizări strîns legate de neglijarea specificului estetic al operei de artă, de exarcerbarea *mimesis*-ului sau de aprecierea operei exclusiv în funcție de valențele sociale ale ideilor vehiculate și nu de acoperirea lor artistică. Dintr-o asemenea perspectivă se considera că arta contribuie la cunoașterea realității în măsura în care un roman sau un tablou, de pildă, fotografiau cît mai minuțios un anumit cadru social, acumulînd cît mai multe date empirice despre procesul de producție, descrierea mașinilor-unelte, a unor episoade din lupta împotriva chiaburimii etc. Un chip oarecare încadrat de o șapcă și de o salopetă și plasat pe fundalul unui tractor sau al unei guri de furnal ne era prezentat drept ,,tipic'' pentru ,,cunoașterea omului nou, socialist''. Asta în cazul rebuturilor artistice. Dar și în cazul operelor de autentică valoare, și exemplele pot merge pînă la Eminescu, critica încerca evidențierea valorii lor de cunoaștere la același nivel *documentar*, al datelor pe care le transmitea opera

exclusiv prin stratul ei narativ. Cum remarca cu justețe I. Pascadi într-un articol dedicat cunoașterii artistice, „acest mod de a vedea lucrurile a dus în numeroase cazuri la o înțelegere simplificatoare asupra naturii artei, transformată în simplu receptacul de cunoștințe, întrucît ignora specificitatea esteticului, ca atitudine în fața realității și ca produs al creației și «justifica» teoretic didacticismul" [7]. Este adevărat că istoricii artei sau ai culturii ne-au demonstrat cîte putem afla despre oamenii și obiceiurile unei anumite epoci istorice prin intermediul artei vremii lor. E cunoscută afirmația lui Engels că din *Comedia umană* a lui Balzac a aflat mai multe despre istoria societății franceze dintre 1816 și 1848 decît din toți istoricii, economiștii și statisticienii de profesie ai epocii luați laolaltă. Vom adăuga însă, odată cu Marcel Breazu, că „toate acestea dovedesc numai funcția *documentară* a artei și nu aceea cognitivă", care nu se reduce la o simplă „arhivă istorică" [8].

Am ajuns astfel la stadiul unde putem semnala o primă și deocamdată provizoriu formulată distingere între două planuri total diferite ale cunoștințelor transmise prin opera de artă.

Primul dintre acestea, cel mai evident și singurul avut în vedere de cei care nu mai acordă azi artei nici o valoare cognitivă, este reprezentat de *cunoștințele nespecifice* sintetizate de operă. Este vorba de acele cunoștințe vehiculate de informația semantică, respectiv materialul istoric, social, biografic, geografic etc. folosit în textura narațiunii, a subiectului (anecdoticii) operei, material alcătuit din date *anterior* cristalizate în conștiința științifică sau în experiența cotidiană și *preexistente* operei de artă. Aceste cunoștințe incluse în stratul semantic al operei nu reprezintă o descoperire a artistului și nu îmbogățesc *societatea* cu noi cunoștințe despre realitate (chiar dacă pentru un individ oarecare lectura operei lui Sadoveanu coincide cu prima sa informație asupra istoriei lui Ștefan cel Mare sau dacă ta-

Scanned with CamScanner

bloul lui David i-a furnizat primele amănunte asupra morții lui Marat). Putem spune că arta și-a pierdut din punct de vedere social funcția de cunoaștere numai în măsura în care ne referim exclusiv la acest tip de cunoștințe „nespecifice" furnizate de operă, deoarece, în perioada anterioară constituirii științei, arta, ca și religia, și-a exercitat funcția cognitivă și pe acest plan prin cristalizarea, înmagazinarea și răspîndirea cunoștințelor de care se ocupă azi, cu mult mai multă eficiență, diferitele ramuri științifice. Caracterizarea lor ca „nespecifice" nu se referă la realizarea artistică a operei și nici la integrarea lor în unitatea structurii ei estetice, ci numai la tipul *aportului lor gnoseologic*. Cu alte cuvinte, „nespecific" nu este folosit aici ca echivalent pentru „lipit", „impropriu", „corp străin" sau „neartistic", ci în sensul că respectivele cunoștințe nu aparțin unui domeniu specific, detectabil doar prin mijloacele artei. Datele, informațiile cuprinse în operă și apreciate astfel au suferit, desigur, prin actul creației acea transfigurare fără de care întreaga operă ar fi fost compromisă și n-am mai putea vorbi de artă. Că există încă lucrări didacticiste, lozincarde, e o altă problemă, dar ea iese din sfera discuției noastre. Structura cunoștințelor „nespecifice", în măsura în care au devenit fapt de artă, este, în operă, fundamental alta decît aceea din tratatele de istorie, geografie sau economie politică ; la fel și modul lor de receptare. Din punct de vedere *cognitiv* însă, ele *nu* comunică în esență *altceva*, ceva nou, ceva ce n-am fi putut cunoaște *decît* prin intermediul artei, respectiv al operei în cauză.

Celălalt plan, totdeauna prezent, dar cu atît mai evident azi, cînd arta s-a emancipat de sub tutela exclusivistă a *mimesis*-ului, punînd deci în mai mică măsură accentul pe ilustrativ, figurativ, anecdotic — forme obișnuite de implicare a informației nespecifice în textura operei —, este reprezentat de cunoștințele *specifice*, dobîndite și transmise pe căi proprii modalității

Scanned with CamScanner

de cunoaștere artistică. Încă Baumgarten, definind estetica drept „știința cunoașterii senzoriale", distingea net între cunoașterea oferită de artă și cea logică, datorată științei. Spre deosebire de logică, considera esteticianul german, estetica are de cercetat un tip de cunoaștere în care rolul preponderent revine sensibilității și sentimentului. Această „cunoaștere indistinctă" (spre deosebire de cea „clară și distinctă" a demersului rațional) e datorată capacității artei de a exprima *adevăruri inedite* prin simboluri adresate nemijlocit sensibilității. Benedetto Croce și mai recent Jacques Maritain au fost și ei preocupați în cel mai înalt grad să garanteze autonomia și specificitatea gnoseologică a artei printre celelalte forme ale spiritului.

Experiența cognitivă datorată artei ne relevă ceea ce știința nu ne poate releva în mod satisfăcător : *cunoașterea eului profund și a reacțiilor acestuia față de realitate.* Cei ce contestă artei capacitatea de a îmbogăți omenirea cu noi cunoștințe socotesc ca singur obiectiv posibil al efortului cognitiv „descoperirea de laturi, însușiri și legități noi ale realității obiective", formulare echivalentă cu o excludere din realitate a omului cu infinita bogăție a universului său interior, supus altor „legi și principii" decît cele pe care le cercetează știința. De aici și credința eronată că arta nu ne poate furniza „nici o cunoștință nouă despre *obiect*, cunoștință care în principiu nu poate fi dobîndită prin știință". Dar asupra acestei probleme, ca și asupra evidențierii modului în care arta a contribuit într-o anumită epocă istorică și prin stratul ei documentar la proliferarea tezaurului de cunoștințe al omenirii, ne vom ocupa pe larg în paragrafele următoare.

Deocamdată vom mai prezenta alte două categorii de obiecții prin care se încearcă demonstrarea faptului că arta a renunțat la orice funcție cognitivă.

Scanned with CamScanner

Pornind de la aceeași nedistingere dintre stratul specific și cel nespecific de cunoștințe și socotind că „artiștii sînt cei care folosesc experiența cristalizată în cunoștințe științifice pentru a crea o formă de cunoștință cu o funcție socială bine conturată", se conchide că arta s-a transformat din *formă* de cunoaștere în *obiect* al cunoașterii. Se citează în sprijinul acestei afirmații proliferarea fără precedent a studiilor și cercetărilor de abordare științifică a operei de artă *ca obiect*, de la poetica structurală și semiotică, la estetica informațională și poetica matematică. Dar afirmația aceasta, corectă de altfel, nu exclude nicicum caracteristica ei de formă a cunoașterii. Faptul că poeziile lui Eminescu devin obiect al analizei lingvistice matematice în *Poetica matematică* a lui Solomon Marcus sau că versuri de Heine și Maeterlinck sînt supuse de I. M. Lotman opticii structuraliste nu contrazice adevărul că receptarea *estetică* a acelorași opere reprezintă un inedit prilej de cunoaștere. De altfel, în toate domeniile, orice cunoștință nouă, obiectivată și *materializată* în rezultatul comunicat al cunoașterii, devine, la rîndul ei, obiect de studiu pentru cel care studiază rezultatele științei în acel domeniu. Teoria relativității, de pildă, ca formă cristalizată a efortului einsteinian de cunoaștere și de interpretare a unor legități cosmice, constituie totodată și un *obiect de studiu* pentru cei care iau cunoștință de ea din textul publicat ca atare. Faptul că latura fenomenologică a operei de artă este supusă astăzi unei investigări multiple în scopul de a detecta specificitatea structurii ei nu înseamnă că „scurtcircuitul" afectiv declanșat de contactul cu opera, deci de receptarea ei estetică (ce presupune altă *atitudine* față de operă decît a teoreticianului care o studiază), nu este încărcat de tensiune cognitivă. Se produce aici o interferență generatoare de confuzii între unghiurile de vedere diferite din care este apreciată activitatea în cauză. O dată creația este privită ca *modalitate* de cunoaștere,

286.310
BIBLIOTECA MUNICIPALĂ IAȘI

Scanned with CamScanner

iar altă dată, ca *obiect* de cunoaștere. Planurile nu se suprapun, dar nici nu se exclud.

Un sofism asemănător stă și la baza afirmațiilor care neagă funcția cognitivă a artei pe motiv că aceasta nu ne oferă o cunoaștere, ci numai *o trăire* a realității. Dar adevărul că arta ne face *să trăim*, sub forma unei stări de spirit particulare, o anumită realitate nu contrazice valabilitatea tezei după care prin intermediul acestei „trăiri" realizăm concomitent și o cunoaștere mai profundă a obiectului respectiv. Prin intermediul ei, arta ne prilejuiește o „cunoaștere afectivă", modalitate a cărei contribuții la dobîndirea și la cristalizarea cunoștinței logice, finale este din ce în ce mai mult luată în seamă de psihologi și de epistemologi. Datorită ei, imaginea finală va fi mai evidentă, mai complexă și mai *profundă* în unele cazuri decît imaginea dobîndită pe calea logică, proprie științei. Dar un obiect cunoscut *mai profund* înseamnă un obiect cunoscut *altfel*; de aici și plusul de cunoaștere, datorat artei. De altfel vom reveni și asupra acestei probleme în cadrul unui paragraf special.

Distanțîndu-ne, așadar, de toate pozițiile mai mult sau mai puțin teoretice expuse mai sus, considerăm că implicațiile cognitive profunde ale actului de creare și de receptare a operei de artă pot fi evidențiate pe mai multe planuri, atît din punct de vedere istoric, cît și din cel al specificității aportului lor. Vom căuta să punem deci în discuție următoarele instanțe ale intervenției artei în procesul cunoașterii.

1. Rolul artei ca „arhivă istorică", ca „fișier documentar" în procesul de cristalizare, de fixare și de transmitere a cunoștințelor acumulate de omenire, în condițiile istorice ale unei științe nedezvoltate, cînd, alături de religie, arta își aducea contribuția la tatonarea și la explicarea necunoscutului. Este perioada

Scanned with CamScanner

în care arta putea deci îmbogăți efectiv cunoașterea și prin ceea ce am numit *cunoștințe nespecifice*, fără însă ca această funcție să exprime și să epuizeze nici atunci adevărata specificitate cognitivă a artei, prezentă într-o formă mai mult sau mai puțin accentuată.

2. Arta mai contribuie în chip propriu la lărgirea sferei cunoscutului prin actul de *trăire a realității*. Chiar dacă obiectul pe care ni-l supune atenției nu este propria sa descoperire, chiar dacă el a fost multiplu investigat anterior de știință, cunoașterea lui prin intermediul emoției artistice catalizează brusc în subiectul receptor o *atitudine personală* față de obiect, atitudine care contribuie la aprofundarea și la îmbogățirea imaginii însăși. Este ca și cînd un peisaj surprins pînă în cele mai mici amănunte, dar în varianta alb-negru a imaginii fotografice, prinde deodată viață cromatică, surprinzîndu-ne prin nenumărate nuanțe și amănunte nebănuite, insesizabile înainte. Nimic din structura, din proporțiile și din relațiile logice ale obiectului nu s-a schimbat și totuși altcum ni se prezintă acum, alta este cunoștința ce ne rămîne despre el. Și, poate, ceea ce este mai important, el nu mai are în raport cu subiectul acea poziție neutră, impersonală pe care o avea pentru ochiul obiectiv al omului de știință. Este ceea ce ne poate aduce în plus, peste cunoașterea rațională, *cunoașterea afectivă*. Această formă de intervenție a artei în procesul de cunoaștere acționează, așadar, asupra unui *obiect nespecific* (respectiv fațete ale realității obiective sau subiective, care cad și sub focarul investigației științifice), dar prin intermediul unei *modalități specifice*, respectiv prin intermediul emoției artistice proprie oricărui contact optim între public și opera de artă autentică.

Scanned with CamScanner

3. În sfîrșit, aportul specific, indispensabil și de neînlocuit prin care arta îmbogățește omenirea cu noi experiențe cognitive, imposibil de obținut prin alte mijloace, este pus în evidență de acea „transparență" a operei care lasă să se vadă semnificația umană inclusă în actul de creație artistică. Este vorba de efortul artei de a detecta o zonă profundă a sensibilității umane, existentă (dar uneori ignorată) în fiecare din noi, de care devenim conștienți abia în momentul în care întreg zăcămîntul nostru aperceptiv este pus în rezonanță prin actul de creație sau prin contactul cu opera de artă. Este vorba deci de un spațiu metafizic, cu coordonate primordial axiologice și pe care l-am numit *spațiul cunoașterii artistice*. În detectarea acestei realități, arta îndeplinește funcția unei „metafore epistemologice", a cărei modalitate specifică e reprezentată de tensiunea dialectică dintre semnificant și semnificat, de distanța dintre materialitatea obiectuală a operei și idealitatea mesajului ei uman, dintre prezentat și reprezentat.

Imposibilitatea de a numi în mod concret, de a exprima în formă logică, noțională conținutul acestor experiențe cognitive datorite receptării operei de artă nu constituie o dovadă a inconsistenței sale, ci rezidă din însăși specificitatea limbajului artistic, din specificitatea tipului de informație estetică, transpozabilă, parafrazabilă, dar intraductibilă în alte forme de expresie. E relevantă în această ordine de idei o remarcă a lui Giorgio de Chirico. Fiind rugat odată de un prelat să-i explice tîlcul ascuns al uneia dintre picturile sale metafizice, pictorul italian i-a răspuns cu maliție, conștient de forța artei sale: „Dar, părinte, dacă aș fi putut s-o spun în cuvinte, la ce-aș mai fi pictat tabloul?". Ceea ce ni se relevă prin artă nu este relevabil decît pe această cale, *fiind inaccesibil demersului logic*. „A povesti" o operă înseamnă a o degrada la alegorie, ceea ce este,

Scanned with CamScanner

cum spunea Blaga „o ocupație seacă și fără duh a pedanților, care focului astral îi preferă zgura".

Aportul *inedit* al artei la continua lărgire a sferei cunoscutului constă tocmai în faptul că ne prilejuiește intuirea, trăirea unei realități spre care n-am avea altfel acces și ale cărei fațete scapă mijloacelor de investigație și de descriere rațional-conceptuală. A cere deci să se indice cu precizie, ca în cazul cunoștințelor nespecifice (de tip istoric, documentar, biografic etc.), care sînt *datele* concrete, palpabile care formează plusul de cunoaștere datorat artei înseamnă a nega specificitatea acestei cunoașteri și implicit a realității pe care o exprimă, întrucît atunci ele ar putea fi detectate și comunicate și prin intermediul științei sau al experienței și practicii cotidiene.

Arta reprezintă un sistem modelator de gradul II, cu alte cuvinte ea este analogul obiectului (cunoașterii), tradus în limba sistemului dat. Operele de artă sînt construite după principiul limbilor iconografice, așa încît informația cuprinsă în opera de artă este *inseparabilă* de limba modelării sale și de structura sa ca semn model. Acțiunea modelatoare, specifică, a artei se deosebește de mult uzitata formulă a „transpunerii ideii" prin aceea că presupune nu materializarea ilustrativă a abstracției, ci crearea unui sistem cu întretăieri polistratificate, care nu ilustrează o idee neartistică, ci pornind de la ea, ca de la un sistem modelator de nivel inferior, sintetizează o informație *care nu poate fi transmisă de alte modele*. Este vorba aici și de modelarea acelor intuiții elevate care „*se resimt, dar nu se pot explica*", de care amintește René Huyghe cînd afirmă că limbajul artei trebuie să recunoască nota superioritate a limbajului ideilor în contextul confruntărilor intelectuale, dar că el deține supremația atunci cînd „ideile clare și cuvintele sînt depășite de un conținut a cărui natură le scapă" (*Puterea imaginii*, București, 1971, p. 133).

Înainte de a trece la analiza mai amănunțită a celor trei instanțe cognitive principale enumerate mai sus, socotim necesară sublinierea cîtorva principii generale, menite a ne feri de răstălmăciri sau obiecții obstrucționiste.

Menționăm astfel că discuția asupra virtuților cognitive ale artei are permanent în vedere doar *planul global, general* al artei ca activitate umană și ca formă de manifestare a conștiinței sociale. Tezele emise despre „artă" ca întreg nu implică demonstrabilitatea și valabilitatea lor în cazul fiecărei opere individuale în parte, ceea ce înseamnă că nu orice operă evidențiază în aceeași măsură și cu aceeași pregnanță funcția de cunoaștere a artei. Și nici, evident, că toate genurile de artă au aceeași pondere cognitivă. Doar *rezultanta* tuturor operelor concrete realizate de-a lungul istoriei artei pune în evidență substanțialul plus de cunoaștere dobîndit de omenire, excedent ce poate fi pus în întregime pe seama artei.

Din afirmația faptului că, cel puțin în ceea ce privește semnificația umană majoră a artei, funcția ei socială primordială și specifică este aceea de instrument al cunoașterii unor laturi și dimensiuni inedite ale realității umane nu reiese negarea posibilității ca opera să îndeplinească eficient și alte funcții, mai mult sau mai puțin specifice, dar utile, printre care pledoaria și propaganda pentru un anumit ideal de viață (strîns legate de angajarea socială a creatorului) pot juca, în anumite perioade istorice, un rol precumpănitor. Prezența lor în operă, atunci cînd sînt servite de forța unui talent autentic, nu impietează cu nimic asupra valorii artistice a operei, dar nici nu-i exprimă esența specifică. Funcția cognitivă a artei este strîns împletită cu mesajul ei ideologic. Într-o lucrare foarte interesantă dedicată funcției de cunoaștere a operei literare, cercetătoarea poloneză Katarzyna Rosner definește funcția cognitivă a literaturii drept „funcția de comunicare a *informațiilor* asupra unei rea-

lităţi nonfictive", în timp ce „funcţia ideologică, reprezintă comunicarea *atitudinilor* faţă de această realitate" [9]. Transfigurarea artistică a mesajului ideologic face ca acesta să se dizolve indiscernabil în textura operei. Efectuînd o analiză semiotică a operei literare, autoarea amintită ajunge la concluzia că ambele tipuri de mesaje, cel cognitiv şi cel ideologic, sînt transmise prin aceleaşi simboluri şi că însăşi structura simbolului literar nu ne permite să facem între ele decît o distingere conceptuală teoretică. În acest fel, dacă o anumită operă literară ne comunică un anumit conţinut cognitiv, ea poate exprima concomitent un mesaj ideologic.

Specificăm că, vorbind de cunoaşterea prin artă, avem în vedere nu actul creaţiei ca atare, ci *receptarea operei finite* atît de către artist, cît şi de public. Aceasta deoarece, după părerea noastră, nu există în procesul cunoaşterii artistice două momente, două planuri diferite : cel al artistului şi cel al receptorului. Artistul dobîndeşte plusul de cunoaştere datorat artei tot *prin intermediul operei*, la fel ca publicul, pentru că abia în opera realizată el îşi obiectivează, fixează şi concretizează trăirile, impresiile şi intuiţiile difuze, altfel inexprimabile, şi care în acel stadiu extrem de labil şi de indistinct nu pot fi încă numite cunoaştere, deşi stau la originea ei. Artistul fixează şi clarifică în operă viziunea unei realităţi pe care o intuim cu toţii mai mult sau mai puţin confuz, dar pe care nu toţi o conştientizăm şi mai ales nu avem mijloace de a o obiectiva şi *comunica*. Tocmai de aceea o operă în care regăsim aceste viziuni şi intuiţii abia presimţite, dar familiare, ne *exprimă*, ne întoarce privirea asupră-ne şi prin acesta ne dezvăluim nouă înşine cu mai multă limpezime. În actul receptării are loc astfel o fuziune între conştiinţa creatorului şi cea a receptorului, identificare care dă, cum vom vedea, măsura adevărului artistic al operei respective.

Scanned with CamScanner

Ea exprimă ceea ce creatorul a cunoscut ca *om* și a comunicat, *prin operă*, ca artist.

În sfîrșit, afirmația că arta reprezintă una din experiențele cognitive fundamentale ale omului nu trebuie înțeleasă în sensul că fiecare artist concepe actul de creație ca act de cunoaștere sau că acționează *conștient* în virtutea acestei finalități (și aici avem încă un element al diferențierii ei de cunoașterea științifică, totdeauna conștient și deliberat orientată cognitiv). Arta este, în primul rînd, acțiune și mobilurile acestei acțiuni sînt extrem de diverse. Opere născute din elanul religios al preamăririi divinității — și ne gîndim la *Pietà* a lui Michelangelo sau la cea a lui Grünewald — , din protest și din polemică socială, precum *Divina comedie*, sau din dorința de forțare a limitelor exprimabilului, ca pictura lui Picasso sau poezia lui Ion Barbu, ne oferă toate, indiferent deci de intenționalitatea explicită care le-a stat la bază, prilejul surprinderii unor aspecte și dimensiuni inedite nu numai ale creatorului și sensibilității sale, ci și ale propriei noastre interiorități.

Scanned with CamScanner

CUNOAȘTEREA NESPECIFICĂ

Vom începe prin a urmări contribuția cognitivă a artei din cele mai vechi timpuri, atunci cînd, înconjurat de un univers ostil, necunoscut și înfricoșător, omul caută să-și umanizeze, să-și îmblînzească mediul, circumscriind o zonă — care va deveni de-a lungul istoriei din ce în ce mai largă — în care lumina primelor încercări de cunoaștere și de explicație a fenomenelor, să alunge umbrele neliniștitoare ale necunoscutului. O epocă în care nici știința și nici religia nu existau încă, în care gîndirea mitică și comunicarea prin imagini (iconice sau simbolice) reprezentau primele forme de cristalizare a felului în care omul reflecta și interpreta realitatea. Ambele forme sînt indisolubil legate de artă.

Deși cunoștințele dobîndite în această perioadă sau mai tîrziu pe acestă cale au fost hotărîtoare pentru progresul spiritual și material al omenirii, iar azi constituie încă pentru istorici și etnologi principala sursă de informație asupra unei întinse epoci istorice, le încadrăm în categoria cunoștințelor *nespecifice*, deoarece *conținutul* comunicat prin ele nu exprimă esența artei și pentru că detectarea și transmiterea lor ar fi fost posibilă și prin alte mijloace (religie, filozofie, știință, experiență cotidiană), ceea ce s-a și întîmplat mai tîrziu. Preluarea funcției de transmitere a acestui tip de cunoștințe de către formele cele mai îndreptățite s-o facă au permis emanciparea funcției și modalității *specifice* de cunoaștere a artei și totodată o mai puternică evidențiere a laturii *estetice* a operei. Aceasta nu înseamnă că operele perioadei primitive n-au constituit încă în faza lor incipientă, în măsura în care erau fapt de artă, și prilejul unei cunoașteri specifice, desigur mult mai estompată, datorită „impurității" lor estetice. Cu alte cuvinte, utilizarea lor ca receptacul de tezaurizare a cunoștințelor prac-

tice nu reprezenta nici atunci, pe plan estetic, esența și specificitatea lor.

Teza principală pe care dorim s-o demonstrăm în acest paragraf și pe care o preluăm de la Herbert Read este că înaintea cuvîntului a fost imaginea : „Primele încercări atestate ale omului de a determina realitatea sînt încercări picturale".

Etapele cele mai hotărîtoare ale cunoașterii estetice a realității de către om corespund unor epoci cronologice ale istoriei artei, începînd cu preistoria și ajungînd pînă în zilele noastre. Ele ne indică (și în acest sens operele respective îndeplinesc o funcție documentară) modul în care conștiința umană a cucerit treptat diversele modalități de existență : cea animalieră, cea umană, cea intelectuală, cea religioasă sau sferele transcendentale ale ființei sau ale experienței. De altfel, H. Read a căutat să pună în evidență o corespondență între principalele epoci ale istoriei artei și o percepere tot mai bogată a naturii realității.

După Read, preocupările principale ale omului preistoric, ca de altfel ale omului dintotdeauna, erau de ordin economic. „Prima grijă a hoardelor nomade care grupau oamenii paleolitici va fi fost aceea de a-și procura suficientă hrană pentru a supraviețui. Omul preistoric era deci silit să vîneze, să ucidă, iar vînatul lui era puternic și sălbatic. De-a lungul secolelor el a fost obsedat de formele acestor animale, căci succesul vînătorii sale depindea de acuitatea puterii lui de observație. Pe plan fiziologic, aceasta înseamnă că același proces de excitare s-a imprimat de nenumărate ori în creierul a nenumărate generații de vînători, al unor oameni care nu aveau încă acces la modurile discursive de gîndire, al unor oameni care totuși erau constrînși să învețe, să consemneze, *să păstreze* și *să propage* știința lor cinegetică" [10]. Aceasta ar fi fost, în viziunea majorității

antropologilor și istoricilor de artă, originea și funcția picturii rupestre, a artei paleolitice „declanșate de resortul ascuns al unei intense emoții vizuale" [11] (vezi planșa 1).

Nu vom intra însă în amănunte privind originile artei și formele incipiente ale activității estetice. Ceea ce dorim să subliniem este faptul că, încă din primele etape ale evoluției umane și pînă în urmă cu cîteva secole, arta a reprezentat întîi primordiala și apoi una dintre principalele forme de sintetizare și de tezaurizare a cunoștințelor (observațiilor asupra naturii, intuițiilor, practicilor sociale etc.), ca să nu mai vorbim de importanța covîrșitoare pe care întreaga artă egipteană a reprezentat-o pentru istoricul trudind să reconstituie viața, obiceiurile, climatul material și spiritual al unui popor dispărut de milenii. (Planșa II.) Și toate acestea datorită acelor cunoștințe nespecifice intercalate întîi inconștient și apoi deliberat în construcția operei de artă. Spunem „inconștient" deoarece, după cum observă cu pătrundere G. Lukács, „modalitatea estetică de reflectare a realității este conștientizată abia *post festum*" [12]. Arta este dirijată în primele faze de manifestare a ei de principiul general al practicii incipiente (acel „ei n-o știu, dar o fac", de care amintește Lévi-Strauss). Atitudinea specific estetică de raportare la realitate s-a format, observă G. Lukács, cu mult înainte de a se fi putut observa un pas cît de cît însemnat al gîndirii în direcția separării, în mod conceptual riguros și fundamentat teoretic, între diferitele forme ale reflectării antropomorfizate a realității. A fost chiar necesară — cu cîteva excepții, din care face parte, firește, Aristotel —, o dezvoltare de milenii pentru a înlătura din criteriile adevărurilor estetice elementele celor științifice, pentru a nu aprecia — pozitiv sau negativ — „adevărul" reflectării estetice după acestea din urmă. Dificultatea separării cunoștințelor specifice, proprii reflectării estetice a realității, de cele

nespecifice în arta acelor epoci crește și din faptul că primele forme de exprimare ale conștiinței științifice și filozofice a realității apar de asemenea puternic amestecate cu cele estetice. Această stare de lucruri provine nemijlocit încă din perioada magică în care tendințele, care se diferențiază mai tîrziu, se întîlnesc inseparabil împletite între ele. Să ne gîndim numai la poezia orientală veche, în care această tendință — neorganică după natura ei obiectivă — s-a păstrat încă multă vreme. Dar chiar în Grecia, unde separația, ba chiar obiectivitatea conținutului s-a constituit relativ devreme, găsim adesea producții științifice sau filozofice care au fost scrise într-o formă poetică, cum sînt, de pildă, poeziile filozofice la presocratici și tot astfel primele dialoguri la Platon. Chiar și opere atît de considerabile ca *Georgicele* lui Virgiliu, cu tot cuantumul lor de cunoștințe agricole, sau *De natura rerum* a lui Lucrețiu nu au realizat încă separația bine accentuată și chiar la Dante mai găsim urme ale trecerii una într-alta a reflectării științifice și a celei poetice.

Un exemplu tot atît de elocvent al modului lent în care cunoașterea științifică s-a desprins de cea artistică (respectiv de utilizarea operei ca suport al transmiterii de cunoștințe nespecifice) ni-l oferă formarea modului științific de reflectare în istoriografie. În tot cursul dezvoltării antice, limitele față de o configurare estetică rămîn extrem de fluide și mereu ne iese în cale o anumită formă de prevalare a esteticului. Gruparea și redactarea anecdotico-nuvelistică a evenimentelor, care predomină la început (de exemplu la Herodot), slăbește cu timpul, ce-i drept, dar rămîne încă evidentă influența unor elemente pseudoestetice-retorice. Desprinderea istoriei de artă și constituirea ei ca știință are loc abia mai tîrziu, în epoca modernă, și e fundată pe o tendință sporită de oglindire *științifică* a realității, tot mai puternic orientată nu numai spre repro-

ducerea fidelă a faptelor din desfășurarea istoriei, în liniile lor generale, ci spre sesizarea, privită ca necesară, a naturii lor istorice exacte, nebruiate de subiectivitatea istoriografului respectiv. Fenomenul exprimă izbînda principiului dezantropomorfizat în reflectarea realității, care pretinde eliminarea pe cît posibilă a subiectivității omenești în cercetarea, selecționarea și ordonarea faptelor reale. Istoriografia antică nu se conducea încă după acest principiu, de aceea în reprezentarea naturii exacte „obiective" a faptelor și a evenimentelor elementele artistice joacă un rol atît de mare. Libertatea artistică în „inventarea" cuvîntărilor unor personalități istorice nu este decît un simptom izbitor al acestei situații. Comparația pe care o face Aristotel, cu privire la generalizare, între poezie și istorie, în defavoarea acesteia din urmă, pune în lumină treapta de dezvoltare a diferențierii artă — știință în epoca antică. Istoriografia se constituie ca știință consecventă abia atunci cînd faptele nu sînt numai respectate ca atare, adică nu mai sînt tipizate sau stilizate estetic, ci sînt oglindite și reprezentate ca moduri de manifestare, ca puncte nodale, ca încrucișări și ca raporturi ale legităților evoluției istorice. Faptul că expresia scrisă a unor asemenea relații recurge adesea și la mijloace artistice confirmă principiul influențelor reciproce. Aceste interacțiuni nu suprimă însă desprinderea reciprocă, structural decisivă, a celor două sfere. Istoriografia poate rămîne pur științifică, folosind totuși pe scară largă în prezentarea literară mijloace de expresie artistică, după cum arta ca atare nu înseamnă că e tulburată în puritatea efectelor ei dacă însușirea de către ea a materialului de viață se sprjină și pe metoda științei, și pe rezultatele acesteia. Opera tîrzie a lui Thomas Mann reprezintă în acest sens un exemplu semnificativ.

Scanned with CamScanner

Dar transmiterea cunoștințelor nespecifice prin intermediul operei de artă a continuat și după desprinderea științei sau a filozofiei de artă.

Prima dintre arte care a început să se emancipeze de corsetul devenit prea strîmt al narativului, al anecdoticului ca principal receptacol al cunoștințelor nespecifice a fost pictura. Progresele fotografiei și mai tîrziu ale filmului au făcut iminentă necesitatea unei reconsiderări a semnificației și a rolului specific al picturii. Fotografia a prelungit și a încheiat traiectoria unei dezvoltări care a durat șase secole: ea a dus pînă la capăt cucerirea tehnicilor iluziei și a făcut să devină caducă *funcția utilitar-documentară a picturii*, de transmitere a cunoștințelor de ordin istoric, biografic, geografic etc. Una dintre sarcinile — și ea nespecifică, dar de o mare importanță psihică — a picturii realiste și figurative era aceea de a da o formă vizibilă, concretă unor conținuturi cunoscute în mod abstract. Această sarcină răspundea unei nevoi spirituale reale a publicului, dornic „să vadă" cum s-a desfășurat cutare bătălie istorică de care citim în tratatele de istorie sau cum arată cercul al șaptelea din *Infernul* lui Dante. Această sarcină a „vizualizării abstractului" a revenit acum altor instanțe, care o pot realiza cu un plus de autenticitate: fotografia, filmul documentar, imaginile de televiziune. Încă războiul din Crimeea a fost însoțit de ochiul iscoditor al obiectivului fotografic, întreaga ramură a redării de portrete, peisaje, orașe, scene istorice putea fi realizată acum și imortalizată de oricine poseda un aparat de fotografiat. Prin aceasta pictura a reușit să se elibereze din cîmpul de forță al unor necesități sociale ce nu-i erau proprii și a putut să revină la ceea ce dintotdeauna i-a fost specific, *la problemele pe care le putea rezolva numai ea*, respectiv la structurarea vizibilului ca atare, elibe-

rată de orice interes neestetic față de un obiect anumit. Istoria picturii din secolul al XIX-lea este tocmai istoria acestei eliberări.

Un proces similar s-a petrecut și în literatură, deși ceva mai tîrziu. Astfel, după ce pictura s-a emancipat de literatură, aceasta din urmă a început să se elibereze și ea de literaturizare, de narațiunea mimetică. Interesul fabulatoriu al reprezentării unor scene de viață, care a jucat totdeauna un mare rol în literatură, a putut fi satisfăcut cu mult mai mare succes, cîteva secole mai tîrziu, în cinematografie. „Cinematograful este acela care împlinește azi — scria Jean Cassou — acea funcție pe care publicul o dădea artei, respectiv de a construi o imagine a realității în care trăiește, care îi corespunde și cu ale cărei forțe, adeseori misterioase, se confruntă... Filmul corespunde și dorințelor omului modern de evadare din cotidian, de schimbare a cadrului psihic, geografic și social, pe care artele statice le puteau satisface în mult mai mică măsură"[13]. Jumătatea secolului al XIX-lea mai marchează „eliberarea din funcție" a picturii și într-un alt domeniu, și anume ea nu mai este solicitată să contribuie la cunoașterea naturii. Legătura dintre pictură și științele naturii se baza, printre altele, pe convingerea aristotelică, împărtășită și de Goethe, că natura se dezvoltă în mod legic din interior spre exterior, în vizualitate, și, ca atare, „nu trebuie să căutăm nimic în spatele fenomenelor". O fundamentare mai recentă a acestei credințe poate fi găsită la Schopenhauer, după care „științele naturii nu sînt decît prelucrarea noțională, secundă a ceva ce a fost deja cunoscut în componentele sale esențiale prin contemplare vie, directă... Rațiunea conceptuală — continuă el în *Prelegeri asupra filozofiei universale* — nu lărgește propriu-zis cunoașterea noastră, ci îi dă numai altă formă. Doar percepția cunoaște, cuprinde vizual, nemijlocit și complet"[14].

Scanned with CamScanner

O asemenea viziune asupra științelor naturii n-a putut fi menținută decît atîta vreme cît ea se mișca în sfera modelelor vizuale, concrete ale mecanicii clasice sau în cea a imaginilor biologice despre legile formării organelor — care puteau fi observate în mod direct. Dar această epocă a luat sfîrșit o dată cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea. În 1857 teoria cinetică a gazelor a mai putut fi dezvoltată în forma unor modele mecanice, dar în 1858 au fost descoperite deja razele catodice, iar mai tîrziu, în deceniul al nouălea, o dată cu teoria electromagnetică elaborată de Maxwell, s-a stabilit faptul că abstracțiile științelor naturii nu mai puteau fi decît de natură matematică. Azi știm de mult că elementele componente ale microcosmului nici nu pot fi percepute pe cale senzorială. Imaginea lumii, proprie științelor moderne ale naturii, a devenit o imagine abstractă și astfel a dispărut pentru pictură posibilitatea internă (de care vorbea Constable) de a se simți înrudită cu științele naturii cînd tinde să efectueze o analiză realistă a vizualului. Acest lucru e evident, în ciuda încercărilor diletantiste ale unor artiști și comentatori ai artei de a explica pictura abstractă (îndeosebi operele aparținînd „informalului") prin noțiuni împrumutate din vocabularul fizicii moderne.

În lumina acestor considerații, e lesne de înțeles de ce teoreticienii care concepeau funcția de cunoaștere a artei doar în sensul transmiterii tipului de cunoștințe nespecifice vor considera că arta a fost înlocuită de știință și că nu mai poate contribui în nici un fel la obținerea de noi cunoștințe. Dar problema nu e, cum am mai amintit, de a observa că în zilele noastre nu mai este posibil să scrii un tratat modern despre agricultură care să aibă totodată valoare poetică, ci de a răspunde la întrebarea dacă literatura (și arta în general) are în procesul general de cunoaștere o funcție pe care nimic altceva nu poate s-o împlinească așa de bine ca ea. Este neîndoiel-

Scanned with CamScanner

nic că, așa cum a arătat Marx, de pildă, în ceea ce-l privește pe Balzac, sau Lenin în ceea ce-l privește pe Tolstoi, marile opere au o valoare afirmativă pe acest plan al datelor istorice, economice, sociale etc. despre o anumită epocă. Dar, a reduce arta la acest aspect al cunoașterii înseamnă a nega o dată în plus specificitatea artei. Nu este de ajuns să se repete, după Hegel, că arta este o formă specifică de cunoaștere, dacă înțelegem prin aceasta (ca Hegel sau ca Lukács) doar faptul că arta ne spune, în imagini și în mod propriu, același lucru pe care filozofia sau istoria ni-l comunică prin concepte.

Că arta modernă a încetat în cea mai mare parte să răspundă unor asemenea cerințe care nu corespund modalității ei specifice de cunoaștere se poate vedea și din faptul că urmașii noștri de peste milenii își vor putea da seama în mult mai mică măsură de aspectele sociale, politice, științifice sau economice ale epocii noastre din operele de artă ale acestei perioade decît putem afla noi astăzi aceleași aspecte despre viața egiptenilor sau a Greciei antice prin arta vremii lor. Cunoștințele istoricilor de mîine asupra modului nostru de viață vor fi însă infinit mai precise, întrucît le vor sta la dispoziție lucrări științifice specializate, mult mai în măsură să conserve pentru posteritate aspectele respective.

Cele afirmate mai sus nu exclud posibilitatea și necesitatea ca arta să mai îndeplinească și astăzi pe plan social o funcție *educativ-instructivă* (fără ca aceasta să se identifice, repetăm, cu esența și cu rosturile ei specifice) tocmai pe baza prezenței, în textura operei, a acestei categorii de cunoștințe nespecifice de tip documentar. Pictura, dramaturgia, proza și filmul aduc și azi o contribuție importantă la procesul de educare a maselor și nu doar pe planul formării gustului, ci și pe cel al îmbogățirii individului cu noțiuni, date și informații care alcătuiesc cultura sa generală. Toate aceste mijloace re-

Scanned with CamScanner

prezintă, alături de presă, radio și televiziune, principalele pîrghii neinstituționalizate ale așa-numitului *proces al educației permanente*, fenomen caracteristic civilizației contemporane și supus unei ample dezbateri mondiale de către UNESCO cu prilejul „Anului internațional al educației" (1970).

Cum am mai spus, valoarea artistică intrinsecă a unei opere nu este grevată de faptul că subiectul ei conține asemenea date și probleme. Pericolul denaturării semnificației operei vine din altă parte, și anume de la cei înclinați să aprecieze calitatea și importanța ei exclusiv sau cu precădere în funcție de asemenea criterii anestetice. Pentru că prezența salutară în operă a unui anumit tip de mesaj, oglindirea în ea a unei anumite problematici sociale nu ne pot da prin ele însele măsura realizării ei estetice. Atingem aici o problemă de etică și de angajare socială a creatorului, care, conștient de imperativele sociale majore ale unei anumite perioade, consimte sau nu să confere creației sale valențe și semnificații mai largi decît cele strict estetice. Dar ocolirea problematicii sociale și a mesajului ideologic de dragul „purității estetice" a operei și în numele autonomiei artei vădește neînțelegerea faptului că responsabilitatea și datoria socială a artistului de a trezi și confrunta conștiințe, deși exprimă o menire care trece dincolo de hotărele esteticului, nu contrazice prin ea însăși (ci doar eventual prin modalitatea realizării ei) nici una dintre virtuțile artistice ale operei. De altfel, niciodată o operă de artă n-a fost decodificată în cadrul unui anumit „cîmp ideologic" și nu a pătruns în diversele medii socioculturale numai pe baza unor criterii strict estetice.

Scanned with CamScanner

CUNOAȘTEREA AFECTIVĂ

„O idee pentru care n-ai suferit nu-ți aparține — scria M. Ralea. — E a epocii, a ambianței care ți-a sugerat-o" [15]. În perspectiva acestei idei dorim să demonstrăm că și atunci cînd se oprește asupra unui aspect al realității investigat anterior de știință sau cunoscut de experiența cotidiană, deci asupra unui obiect nespecific, ecnul de lumină al artei ne relevă prin intermediul *trăirii* acelei realități, deci printr-o *modalitate specifică*, o cunoaștere inedită, mai profundă și mai stabilă. În numeroase cazuri, de pildă în înțelegerea unei situații istorice cu ample implicații în procesul de transformare a conștiinței sociale, singură sesizarea ei pe cale rațională — din presă, documente sau relatări — poate fi insuficientă pentru cristalizarea unei atitudini, pentru declanșarea unei *acțiuni adecvate*, principalul scop dintotdeauna al oricărei cunoașteri. Praxisul rămîne și pe acest plan criteriul ultim al adevărului, și pentru ca o idee, un ideal „cunoscut" și acceptat rațional să devină mobilul acțiunilor noastre, al expresiei noastre autentice, e necesar să fi trecut prin filtrul subiectivității noastre, să ne fi bucurat sau să fi suferit pentru el, deoarece un adevăr care n-a fost dobîndit prin efortul propriei experiențe poate avea pentru noi claritatea sticlei, dar nu și rezistența cristalului. Acesta este, de altfel, îndelungatul și atît de complicatul proces de transformare a ideilor și a principiilor în *convingeri*, în crez de viață, și unul dintre principalii catalizatori care favorizează și grăbește o asemenea transmutație este tocmai arta. A accepta că avem de-a face aici, fie și indirect, cu un proces de cunoaștere înseamnă a înțelege că „a cunoaște" înseamnă în lumea umană, spre deosebire de cea a „creierelor electronice", infinit mai mult decît „surprinderea corectă a unor laturi, însușiri și legități noi ale realității obiective".

Scanned with CamScanner

În perspectivă socială, tocmai posibilitatea artei de a ne ajuta „să trăim" o anumită realitate (la care n-am luat parte în mod direct, ca „actori principali") și să preschimbăm o idee într-o convingere, adică *s-o fixăm afectiv* printre mobilurile intrinseci ale activității noastre, este de cea mai mare importanță în timpul marilor epoci revoluționare, cînd vechi idealuri sînt înlăturate și se luptă pentru constituirea unui nou tip uman, a unei noi forme de conștiință socială. Forța înrîuritoare a artei poate atrage atunci masele de partea noilor idei și principii uneori mai eficient chiar decît propaganda directă sau pledoaria politică. Și tocmai de aceea personalitățile artistice majore ale unor asemenea epoci istorice au fost totdeauna artiști-cetățeni, angajîndu-și creația nu numai estetic, prin inserția ei în planul valoric al artei, ci și social, pe traiectoria progresului social. Răspîndirea și acceptarea ideilor înaintate ale Renașterii, iluminismului sau socialismului în sfere cît mai largi ale opiniei publice din epoca respectivă ar fi fost mult mai înceată și mai sinuoasă fără aportul hotărîtor al artei, și anume fără prezența *capodoperelor* și nu a producțiilor de duzină, a „lozincilor ambalate în celofan estetic".

Contribuția pe care artistul o poate aduce prin creația sa la cunoașterea problemelor-cheie ale epocii sale este, așadar, de primă importanță și de neînlocuit. De neînlocuit pentru că nimic nu ne poate ajuta, „să vedem" cu asemenea acuitate idei și să trăim atît de vibrant adevăruri care, deși au fost acceptate de logică, nu devin cu adevărat *ale noastre* pînă ce n-au fost admise și de instanțele inimii, pînă ce n-au fost trecute prin filtrul subiectivității. Este de înțeles deci pentru ce, fără a contrazice esența și specificitatea creației artistice, dar apreciindu-i eficiența dintr-o perspectivă mai largă, cea a responsabilității față de prezentul și destinul unui popor, publicul

Scanned with CamScanner

nostru așteaptă de la artist tocmai asemenea opere, capabile să înrîurească profund conștiințele, să nu ne lase indiferenți față de marile idealuri ale epocii, transformîndu-le în adevăruri și mobiluri ale fiecăruia. Înțelegîndu-și astfel menirea, artistul va conferi operei sale valențe și semnificații mai largi decît cele strict estetice, sau, mai corect spus, va folosi forța de șoc emoțional a valorilor artistice în sprijinul unei finalități care le transcende, dar nu le anulează.

Considerăm de aceea că a separa actul „trăirii" realității prin intermediul artei de cel al cunoașterii este un gest arbitrar, care neglijează unul dintre resorturile vitale ale procesului uman de cunoaștere, și anume aportul afectivității. Trăirea mai intensă a realității, datorată artei, este expresia uneia dintre elementele specifice ale modalității artistice de cunoaștere, care realizează, prin intermediul ideii artistice, sinteza dintre senzorial, afectiv și logic. În termeni gnoseologici, problema raportului dintre afectivitate și cunoaștere, — din ce în ce mai mult luată în seamă de epistemologi [16] — se reduce la demonstrarea faptului că afectivitatea deține un rol cu eficiență cognitivă în interacțiunea subiect-obiect. Astfel, psihologia experimentală modernă pleacă de la premisa că subiectul în *ansamblul* său ajunge la revelația „cunoscutului". Cu alte cuvinte, în efortul cognitiv este antrenat omul ca *totalitate*, prinzînd, ca să zicem așa, pe toate lungimile de undă, logice și infralogice, semnalele realității. Cercetările experimentale au arătat că trăirile afective și stimulii interni presează din interior, direcționează căutările subiectului, mobilizează potențele acestuia, le tonifică sau le „bruiază", asigură energie indispensabilă efortului de lungă durată, îi pregătesc succesul sau insuccesul aflat la capătul intervenției sale cognitive [17]. Dacă acțiunea afectivității nu se materializează în structura conceptuală a cunoștinței (în produsul cunoașterii), cum se întîmplă cu inter-

venţia intelectului, nu înseamnă că trebuie să neglijăm prezenţa ei hotărîtoare în *drumul spre adevăr*. Pe plan gnoseologic, trăirile nu se concretizează în *rezultatul*, ci numai în *drama* cunoaşterii, în traseul contorsionat, sinuos al detectării esenţei. Experimentele au arătat că, la nivelul primului contact cu un aspect al realităţii (cînd judecata vizînd esenţa obiectului este exclusă ca posibilitate), tonalitatea afectivă este singura care ne poate spune dacă un lucru ne este folositor sau nu, potrivnic sau potrivit, plăcut sau neplăcut. Primul îndemn spre obiect apare prin *simpatie*. Atragerea persoanei este *primum movens*, este trăirea pozitivă din punct de vedere afectiv a semnificaţiei obiectului. Anterioară cunoaşterii logice, *aprecierea emoţională* reprezintă „semnalizarea unui moment al constelaţiei realităţii prin intermediul semnalului emoţional, respectiv relevaţia personalităţii din această realitate" [18]. Cu alte cuvinte, unul dintre elementele contextului prezent ne semnalizează afectiv, adică este tangent cu istoria biologică şi socială a trebuinţelor noastre.

Remarcînd şi el funcţia de avantgardă a afectivităţii în procesul cunoaşterii, Mikel Dufrenne scria că „raţionalitatea realului sau, mai curînd, cuprinderea raţională a realului nu ne este dată de la bun început ... Dar ceva tot ne este dat de la început: *sentimentul realului*, într-un contact primar cu el, înainte ca gîndirea să se fi separat pentru a-l stăpîni... Există aici o *trăire* primă a realului, prin care sîntem deschişi esenţialului: sentimentul unei prezenţe în lume în care ceva este dat" [19] (subl. ns.).

În numeroase cazuri, în special în situaţii şi contexte mai generale, mai indirect în contact cu individul, opera de artă poate juca rolul semnalului menit a declanşa aprecierea emoţională şi, ca atare, canalizarea şi fixarea interesului cognitiv spre respectiva zonă a realităţii. Criteriul conform căruia

Scanned with CamScanner

are loc aprecierea emoțională este dat de trebuințele, interesele, deprinderile afective, de bagajul instinctual al fiecăruia. De aceea nici o operă nu spune tuturor același lucru, de aceea și atitudinea pe care o declanșează este atît de diferită, variind de la dezinteres la pasiune.

Orice teorie a cunoașterii consemnează parcursul efortului cognitiv, de la senzații și percepții, prin reprezentări, la concept, ca rezultat al abstractizării și generalizării raționale. Se ajunge astfel la surprinderea esenței printr-o continuă reducere a redundanței, prin „însumarea" universalului și „scăderea" accidentalului. Dar acest drum ascendent spre perfectibilitate nu este caracteristic numai intelectului. El este parcurs cu pași nesiguri, pe o traiectorie mai sinuoasă, și de către afectivitate. Astfel , de la o simplă impresie, de la emoția situativă, „temporară", subiectul evoluează la sentimente puternice, stabile. Cînd emoțiile, oricît de multiple și de diverse, se referă în ultimă instanță la unul și același obiect, are loc o „generalizare emoțională", cum o numea Ribot, avînd ca produs *sentimentul*. Dobîndirea unei asemenea atitudini afective, a unui sentiment față de o anumită realitate are o mare importanță în cunoașterea anticipativă sau în situațiile în care omul se găsește „aruncat" într-un context complet necunoscut, vid de orice raportări și referințe afective anterioare față de subiect. În aceste cazuri, mecanismul cunoașterii raționale ar rămîne paralizat fără impulsul și infuzia de energie primite din partea aprecierii emoționale și a cunoașterii afective care a precedat-o. În această direcție se înscrie și importanța cunoștințelor dobîndite în urma trăirii prin intermediul artei, a unor asemenea fațete ale realității. Aceste cunoștințe nu sînt, poate, tocmai riguroase, formalizabile sau aplicabile în practica științifică, ele reprezintă însă un valoros „cap de pod" al cunoașterii umane în terenurile virgine pe care urmează să înainteze apoi, cu tot

Scanned with CamScanner

aparatul ei logic-deductiv, cunoașterea științifică. Luminile aruncate de artă asupra zonelor obscure ale cunoașterii „îmblînzesc" peisajul, umanizează mediul ambiant al omului și fac universul locuibil, nu prin parametrii adaptării biofizice, ci prin cei subiectivi. E adevărat că toată literatura și arta care au avut ca obiect, de pildă, cerul, luna și stelele n-au contribuit cu nimic la acumularea datelor cu care a fost hrănit „creierul electronic" care dirija aparatajul de bord al navelor spațiale. Dar, ne întrebăm, ar fi fost *reacția psihică*, comportamentul *afectiv* al primului om coborît pe Lună, același dacă n-ar fi contopit în subconștient, în fondul său aperceptiv, toate incursiunile — fantastice, e drept, nereale, e adevărat —pe care de la Cyrano de Bergerac la Jules Verne artistul explorator le-a făcut înaintea lui, pregătindu-i un climat suportabil pe care contactul cu un necunoscut absolut, obiectiv și subiectiv, nu l-ar fi asigurat? Prima confruntare, subiectivă, a omului cu universul cosmic avusese deja loc; prima autocunoaștere a sa în calitate de astronaut a coincis cu primul gînd îndrăzneț al artistului vizionar care s-a imaginat fulgerînd, în chip de Icar sau de Luceafăr, întunericul infinitului astral.

Scanned with CamScanner

MĂRTURIA ARTEI *(CUNOAȘTEREA SPECIFICĂ)*

Expresia contribuției inedite a artei la cunoaștere, atît prin obiect propriu, cît și prin modalitate și limbaj specific, este cuprinsă integral în acea discretă, dar hotărîtoare „mărturie a artei" de care amintea într-un inspirat eseu Niculae Bellu, mărturie despre om, despre starea umană aparținînd unui anumit orizont istoric și spațial, furnizîndu-ne singurele date plauzibile pentru înțelegerea constelației interne a omului, întrevăzută pentru o clipă la lumina intensă a exploziilor afectivității. În spatele fiecărei activități artistice se ascunde, chinuitoare, o întrebare: în ce măsură lumea aceasta este cu adevărat o lume a omului, o lume pe care este în stare s-o confirme ca adecvată naturii sale de om? A te privi în față iscoditor și necruțător e un act de curaj, care presupune căutarea, dincolo de fard și de mască, a tot ceea ce este în om lumină și întuneric, adevăr și minciună, elan și îngenunchere. Și cum ar putea împlini omul acest act temerar, fie și azi, în era de expansiune a științei, se întreabă pe drept N. Bellu, fără discreta „mărturie a artei", singura care poate ridica la nivel de cunoaștere acest univers al omului, atît de puțin cunoscut? Univers a cărui existență imprevizibilă, discontinuă, într-o fluență continuă de nuanțe caleidoscopice, nu poate fi detectat corespunzător prin observația analitică a cercetării științifice. Ar fi ca și cînd ne-am strădui să-i explicăm prin noțiuni unui orb din naștere ce sînt culorile sau unui surd ce este muzica. Această formă de cunoaștere sui-generis a „sentimentului contemplat și reprezentat în imagine", asigurată de artă, a fost menționată încă de Croce, pentru care obiectul artei este format de viața practică a spiritului uman: dorințele, pasiunile, actele de voință, idealurile și avatarurile lor. Întreg acest univers, observa Croce, este supus prin artă unui proces de limpezire și de transfigurare; ceea ce este tulbure în văl-

Scanned with CamScanner

măşagul vieţii pasionale devine limpede prin plăsmuirea imaginii artistice, datorată „intuiţiei lirice".

Este, poate, adevărat că „cea mai perfectă statuie de Michelangelo nu ne va da nimic mai mult decît ştia pe atunci anatomia despre corpul omului", cum scrie unul din negatorii funcţiei de cunoaştere a artei. Dar am inversa propoziţia de mai sus şi am enunţa-o sub forma unei întrebări : ce tratat de anatomie, biologie, fiziologie sau psihologie ne poate învăţa despre om şi lumea sa lăuntrică, despre deznădejdile şi speranţele sale măcar o infimă parte din ceea ce aflăm după ce ne-a înrîurit profund întîlnirea cu *Gînditorul* lui Rodin, cu setea de absolut şi aspiraţia spre transcendentalitate a figurilor lui Ernst Barlach (vezi planşa III) sau cu luciferica simplitate a acelui dureros de adevărat *Eminescu* datorat lui Anghel? Şi asta ca să rămînem în lumea sculpturii, pentru că, trecînd la alte ramuri ale artei, la literatură, muzică sau pictură, specificitatea şi ineditul cunoştinţelor aduse de artă devin şi mai evidente. Ceea ce aflăm despre noi şi despre ceilalţi cunoscînd-o pe Antigona sau pe Hamlet şi Faust, pe Mîşkin sau Tonio Kröger nu puteam cunoaşte din nici un tratat ştiinţific, fie el de psihanaliză sau antropologie filozofică. Circulă printre contestatarii virtuţilor cognitive ale artei ideea că şi „puţinul" pe care l-am putea afla despre om în literatura contemporană este datorat, mai bine zis împrumutat, tot ştiinţei, studiilor ce au făcut vîlvă, de pildă cele de psihopatologie sau cercetările asupra maladiilor *eului* (date pe care le-a folosit Luigi Pirandello), celor asupra resorturilor ereditătii (care au influenţat unele din temele obsesive ale lui Ibsen). Spre a putea demonstra, pe de o parte, eroarea de informaţie pe care se bazează asemenea afirmaţii, iar pe de alta „ţinuta ştiinţifică" a argumentării, vom reproduce mai jos un citat mai întins, dar, credem, elocvent :

„... W. Wundt propusese de mult, teoretic, cele trei trepte ale conştiinţei (conştient, subconştient, inconştient*). Literatura se sesizează şi introduce, grăbită, în opere artistice atari problematice (sic !) ce făceau vîlvă în lumea ştiinţifică (inconştientul, psihanaliza, dubla personalitate)... Pînă şi subtilele cercetări ale lui Bertrand Russell cu privire la comportament *(behaviour)* au fost folosite de către literaţi ! Cu asemenea zestre ştiinţifică îşi încearcă puterile şi un Malraux *(La condition humaine)* şi un Marcel Proust *(A la recherche du temps perdu)* şi un Franz Kafka şi un Urmuz în literatura noastră, şi întreaga şcoală a suprarealismului german. Şi tot de la un anumit stadiu al cercetării în psihologie, pe de o parte, şi în filozofie, pe de alta, s-au iniţiat, s-au constituit şi au făcut vîlvă cîteva noi doctrine sau şcoli literare foarte recente. Ştim, aşadar, cum şi în ce măsură ştiinţa inspiră şi alimentează arta, dar nu ştim dacă există şi un revers al acestei medalii".

Cu alte cuvinte, profunda analiză a unor zone obscure ale sensibilităţii umane, cuprinsă în operele lui Kafka, Proust, Malraux, subtila metaforă urmuziană a absurdului nu sînt decît transcripţia grăbită, dictată de modă, a unor teorii ştiinţifice într-o formă literară. Dar să urmărim mai departe „argumentaţia" autorului :

„În această viziune (oferită de revoluţia tehnică-ştiinţifică" asupra lumii. — n.n. — *V.E.M.*), poetul *nu contribuie* prin nimic la ce *se face* în această nouă contextură de lume (sic !), ci, din păcate, ca să nu spunem că profită, *participă*. Şi nu de puţine ori imberbii slujitori ai artei, de-abia ieşiti de pe băn-

* În treacăt fie spus, psihologia lui Wundt, care era la vremea sa suprema expresie a psihologiei ştiinţifice, nu dedică inconştientului mai mult de o pagină şi jumătate.

Scanned with CamScanner

cile școlii, mărturisesc serioase conivențe cu galaxiile, cu pulsarii, cu novele, cu laserul, cu radarul, pe care le joacă, cu rimă sau fără, ca pe degete ! Literatura tinde să devină un concurent serios al relativității einsteiniene, o scenă unde galaxiile sînt sufitele la teatru. E perfect că este așa și nu asta ne mîhnește (uneori *ne* (?) și cam jignește), dar întrebarea stăruie, aceeași, sîcîitoare : cu cît contribuie la mersul mai departe al tuturor acestor revoluții ale cunoașterii literatura care îi folosește atît de copios materialul ? " [20].

Nu ne-am fi oprit atît asupra acestor acuzații incoerente dacă ideile ca atare n-ar reveni, într-o formă sau alta, în aserțiunile despre artă a numeroși oameni de formație tehnică, considerînd arta inutilă și superfluă în acest ev al civilizației tehnologice.

Dar să lăsăm nedumeririle proprii și să revenim la ale autorului citat. În fond, ce se reproșează artiștilor ? Că n-au contribuit la descoperirea electronului, a energiei atomice, a penicilinei ? Că iau parte ca niște paraziți la marele festin al cunoașterii ? Dar poate fi înțeleasă atît de meschin și de îngust menirea artei ? Și poate fi confundat progresul omenirii doar cu descoperirile (de atîtea ori cu efect de bumerang) ale civilizației tehnice, omițîndu-se total sfera progresului spiritual, *bazat în principal pe efortul continuu pentru o cunoaștere din ce în ce mai profundă a universului uman, cunoaștere în care arta joacă un rol esențial?*

De altfel, raporturile reale dintre știință și artă sînt denaturate și în alt sens : autorul amintit se întreabă dacă există „un revers al medaliei", dar, fără a neglija faptul că sugestiile științei au constituit dintotdeauna un bogat material prelucrat în subiectul operei de artă, considerăm că, în cazul omului și al majorității exemplelor citate în paragraful repro-

Scanned with CamScanner

dus, tocmai *reversul* medaliei este cel valabil. Dacă astăzi transferul de cunoştinţe are loc în *ambele sensuri*, de la ştiinţă spre artă şi invers (şi ne referim la principalele curente ale psihologiei persoanei, care au influenţat sau au fost influenţate de literatură), începuturile unei investigări profunde şi eficiente a universului uman trebuie căutate în artă şi nu în ştiinţă.

Dacă nu putem subscrie cu totul caracterul absolutist al afirmaţiei lui H. Read, după care „ceea ce nu a fost întîi făurit de artist nu poate fi gîndit de filozof sau omul de ştiinţă"[21], trebuie să remarcăm totuşi primordialitatea artistului în detectarea şi reliefarea esenţei umane. Nicicînd pînă la Sofocle sentimentul etern al solitudinii şi incompenetrabilităţii sufletelor, aşa cum e exprimat în *Antigona*, n-a fost adus într-o formă mai acută la nivelul cunoaşterii. Sau, ca să ne referim numai la literatura mai apropiată epocii noastre, Cervantes, Shakespeare şi Molière trebuiesc amintiţi — aşa cum o face N. Mărgineanu — printre cei care au inaugurat într-o formulă artistică interpretarea „ştiinţifică" a condiţiei umane. În opera lor, conflictele nu se mai produc între entităţi abstracte: omul ca gen, pe de o parte, şi zeii, pe de alta. Luptele se mută din afară în chiar interioritatea eroilor, dînd naştere, ca în cazul lui Hamlet, la drame şi la zbaterì sfîşietoare, care oferă pentru *prima oară* perspectiva evoluţiei interioare a eroului. Oamenii şi destinele lor nu mai evoluează sub semnul unităţii de acţiune, timp şi spaţiu, ci sub acela al luptei şi unităţii contrariilor. Ele nu se mai află sub imperiul identităţii metafizice a fiinţei umane, proprie filozofiei scolastice a evului mediu, şi simbolizată în artă prin mască, ci sub acela al „interconexiunii dialectice în dezvoltare, care dirijează relaţiile dintre instincte şi norme sau dintre individ şi societate". Psihologii au fost printre cei dintîi care nu şi-au socotit lezată poziţia ştiinţifică recunoscînd ce datorează artei şi mai ales literaturii. „Romancierii ne

pot învăța despre natura umană mai multe decît orice experiment", declară un savant ca Horney și îi recomandă pe Shakespeare, Ibsen, Balzac sau Dostoievski ca „surse inepuizabile"[22]. De altfel, în ceea ce-l privește pe Shakespeare, el a descris cu 300 de ani înaintea oricărui om de știință, cu o minuție extraordinară, schizofrenia hebefrenică a Ofeliei, la fel psihastenia lui Hamlet sau demența senilă a lui Lear. E de înțeles astfel de ce G. W. Allport recomanda psihologilor cît mai multă lectură, iar un prestigios om de știință ca profesorul Hadley Cantril nu se sfia să declare într-un interviu că „pînă azi nu avem în psihologie un Shakespeare, Goethe, Balzac sau Dostoievski" [23]. Multă vreme problemele structurii psihice a omului, raporturile mobile dintre nivelul conștient și subconștient al personalității, motivația neconștientizată a comportamentului uman au găsit răspunsuri mai complexe și mai judicioase în opera de artă. Un psiholog distins ca N. Mărgineanu remarca și el într-o excelentă lucrare că „interpretarea dialectică a condiției umane din opera lui Shakespeare și Goethe a pătruns în psihologie abia în secolul nostru. Întîi a fost încercată explicarea analitică prin senzații și reflexe după modelul mecanicii clasice, clădită pe cosmologia lui Democrit. A fost o psihologie fără suflet, a spus pe bună dreptate Lange. În literatură ea nu a interesat" [24]. Artistul a explorat inconștientul cu mult înaintea savantului. Temelia unei noi teorii științifice a inconștientului se află, după Read, în literatura și filozofia secolului al XVIII-lea, iar la Schelling și Jean Paul și, mai tîrziu, la Schopenhauer, Ed. Hartmann și Nietzsche, suportul unei teorii a inconștientului este luată din experiențele introspective ale poeților și pictorilor și comunicate prin mijlocirea expresiei artistice. Una dintre cele mai subtile și mai amănunțite descrieri ale luptei dintre instinct și norme, conștient și inconștient, o datorăm lui Flaubert, dar nu atît pentru *Doamna*

Scanned with CamScanner

Bovary, cît mai ales pentru *Tentaţiile Sf. Antoniu*. „Romantismul german a fost o mişcare artistică, care s-a inspirat şi ea foarte mult din visele adepţilor săi. Inconştientul, lumea onirică au devenit refugiul celor care fugeau de materialismul încremenit şi ostil al unei lumi impersonale. Această retragere a artei în inconştient poate fi evidenţiată cel mai bine în literatură. Vom găsi aici o generaţie de poeţi, de la Jean Paul la Tieck, de la Novalis la Nervail, de la Schelling la Coleridge, care vedeau în inconştient izvorul inspiraţiei lor. Aceeaşi tendinţă s-a manifestat şi în pictură, dar aici tirania exercitată de *Gestalt*, de imperativul unei orînduiri logice sau limpezi (sub raport perceptual) avea să mai dăinuie un veac întreg"[25].

Să fim bine înţeleşi : nu este vorba de a stabili aici un raport de superioritate cognitivă a artei faţă de ştiinţă, ceea ce ar fi absurd, ci de a reafirma circulaţia *în ambele sensuri* a sugestiilor şi a cunoştinţelor, sau, cu alte cuvinte, valabilitatea ambelor feţe ale „medaliei". Arta şi ştiinţa reprezintă în acest sens un sistem de vase comunicante şi fiecare ridicare a nivelului de cunoştinţe într-una din ramificaţii are repercusiuni imediate asupra celeilalte, ducînd la creşterea *nivelului global* al cunoaşterii.

Să lăsăm însă problema, evident mult mai complicată, a influenţelor reciproce dintre artă şi ştiinţă, şi să revenim la obiectul specific al cunoaşterii artistice, respectiv al acelei zone a realităţii umane în a cărei investigare arta deţine nu numai prioritate, ci şi exclusivitate (cel puţin pînă acum), fiind deci în măsură să furnizeze de-a lungul întregii ei istorii informaţii care nu puteau fi *principial* obţinute prin alte mijloace. Ar fi însă o eroare să căutăm identificarea acestui obiect specific, acestei zone, în realitatea palpabilă, în fizicalitatea ei materială. „Spaţiul cunoaşterii artistice" nu reprezintă o dimensiune topologică, ci una metafizică, subiectivă,

imprevizibilă și inexprimabilă logic și tocmai de aceea imposibil de detectat și de comunicat cu instrumentele precise ale cunoașterii științifice. Această dimensiune a sensibilității umane nu devine însă prin aceasta mai puțin reală decît parametrii fizici ai omului, măsurabili de către antropolog. Și tocmai de aceea *arta își va exercita funcția ei cognitivă, alături de știință, atîta vreme cît va exista omul*, cel puțin în accepția antropologico-filozofică pe care i-o dăm astăzi.

„Există percepții — scrie H. Read — care nu se formulează niciodată la nivelul conștiinței, dar despre care trebuie să admitem că sînt și ele o parte esențială a eului". Una dintre funcțiile principale ale artei constă în a aduce aceste „percepții neformulate" la nivelul conștiinței și în a găsi astfel „noi simboluri pentru noi provincii ale sensibilității". Aceasta nu presupune că obiectul operei trebuie să-l constituie în toate cazurile omul ca atare. Dar, în cazul unui peisaj — și mă gîndesc în primul rînd la Van Gogh — sau al unei descrieri de natură de tipul celor sadoveniene, ceea ce aflăm despre mediul înconjurător ne servește nu pentru a ne adapta mai bine la natură, nu pentru a acționa, nu pentru a ne îndrepta atenția asupra obiectului respectiv, ci pentru a o întoarce asupra omului, al cărui peisaj interior îl simbolizează. Arta ne dezvăluie — cum spunea René Huyghe — „secretele omului" și nu secretele naturii. Ceea ce transpune artistul în operă este acea zonă a vieții sale interioare care nu cade sub incidența gîndirii discursive. Actul creației înseamnă traducerea acestei realități subiective *în forme expresive*. În această ordine de idei, Susanne Langer observa și ea că „experiența umană se proiectează în forme simbolice" și că „există un aspect sugestiv al experienței, cuprinzînd trăiri, sentimente și emoții pe care limbajul conceptual nu este capabil să le traducă (decît prin intermediul

metaforei) şi care este proiectat în forme specifice, cum sînt cele artistice".

Artistul este asemenea unui seismograf care înregistrează curentele subterane ce zbuciumă sensibilitatea şi inteligenţa umană. Încercînd să forţeze una dintre limitele pe care i le impune natura, omul luptă cu ajutorul artei împotriva timpului, care, în trecerea sa, erodează neîncetat tot ce există. Dorind să lase o *mărturie* a trecerii sale prin lume, el o fixează într-o materie mai stabilă şi mai durabilă decît memoria, comunicînd celorlalţi lumea necunoscută din el şi care astfel nu se va stinge o dată cu suportul ei fizic. Prin artă scrie René Huyghe, ceea ce este în suflet ia formă, devine realitate vizibilă, iar aceasta depăşeşte realitatea fizică, luînd un sens uman, căpătînd suflet" [27]. Confesiunea unui tînăr poet, de o autentică vocaţie — l-am numit pe Ion Alexandru —ni se pare deosebit de semnificativă în acest sens: „La ce scriu? Să-mi lămuresc mie însumi cine şi cît sînt. Căci, scriind, dau vălul la o parte de pe o lume lăuntrică necunoscută, *despre care nu am altfel cum şti*. Gîndul nenumit nu-i gînd. A numi lumea ta şi cealaltă înseamnă să o cunoşti şi o cunoşti numai pentru a o poematiza" [28]. Este vorba de acele altitudini ale sensibilităţii existente *potenţial* în toţi oamenii, dar de care, cei mai mulţi n-am fi devenit conştienţi niciodată dacă întreaga noastră afectivitate n-ar fi intrat în rezonanţă prin contactul cu opera de artă.

Creînd noi forme de expresie, artistul se înalţă deasupra reţelei de idei predominante în care experienţa noastră este prinsă de limbajul curent. El ne permite să recunoaştem pentru întîia oară, în propria noastră experienţă, ceva ce poate răspunde acestor forme de exprimare noi şi mai bogate. Scheler vedea în aceasta un efort de a extinde sfera *posibilei* cunoştinţe de noi înşine: „Artiştii extind realmente graniţele imperiului

minții și fac noi descoperiri în limitele acestui imperiu. Ei sînt cei care deschid noi canale și noi brațe pentru fluxul cunoașterii, înfățișîndu-ne astfel pentru prima oară *natura* experienței noastre. Iată *misiunea oricărei arte autentice;* această misiune nu constă în a reproduce ceea ce este deja dat (ar fi de prisos) sau în a crea ceva prin simplul joc al imaginației subiective; această misiune constă în a pătrunde mereu mai adînc în miezul lumii exterioare și în suflet, în a vedea și a comunica aceste realități existente în ele și pe care legile admise și convențiile le-au ascuns pînă acum. Istoria artei poate fi considerată *ca o serie de expediții împotriva lumii invizibile, înăuntru și în afară, pentru a o supune înțelegerii noastre, și aceasta pentru un fel de înțelegere care nu poate fi dată de nici o știință*" [29].

Am citat în întregime acest pasaj deoarece confirmă excelent teza noastră despre importanța și ineditul mărturiei depuse de artă pentru stabilirea *adevărului* despre om.

Dintre toate artele, literatura și pictura au adus și aduc mărturia cea mai consistentă; dar mai înflăcărată decît a tuturor rămîne pledoaria poetului. „Fiind cel mai om dintre toți oamenii", care spunea Ramuz, el este chemat să cunoască pînă la extrem experiența condiției umane, această experiență pe care omul modern se silește s-o eludeze, înlocuind-o printr-o existență neautentică, prefabricată, ațintită zadarnic asupra unei năluci. Poetul are darul de a ne chema la ordine. La o ordine care nu este niciodată cea banală, firească a lucrurilor și pe care el o percepe datorită acei dezadaptări ancestrale atît de sugestiv exprimată în *Albatrosul* lui Baudelaire și care face din fiecare poet o ființă cutreierată de neliniștea căutărilor, balansat perpetuu de echilibrul instabil al cuvîntului. Pentru că poezia este, așa cum o simțea Carl Sandburg, „jurnalul unui animal marin, care trăiește pe uscat și vrea să zboare". Niciodată mulțumit de el însuși și zbătîndu-se să pătrundă în

Scanned with CamScanner

miezul de jar al existenţei, poetul numeşte gîndul şi lucrurile pentru a se numi pe sine, pentru a ne scoate o clipă din nestăvilita curgere a devenirii care ne estompează adevăratele trăsături. Avem nevoie de el pentru a ne cunoaşte aşa cum sîntem, dincolo de convenţii şi aparenţe, pentru că :

„Ne învelim în cuvinte
Ca viermele în mătase.
Cînd vom deveni fluturi,
Cineva,
Atras de luciul firelor,
Le va deşira
Să ţească din ele
Un cîntec.
Noi vom rămîne goi
Aşa cum am fost zămisliţi
De iubire
Sau ură"

(Poezia)*

Cunoaşterea poetică nu se poate materializa decît în vers, de unde obsesia poetului de a „preface-n cuvinte" tot ceea ce sensibilitatea sa atinge, tot ceea ce visul cutreieră. Sentimentul este fidel redat într-o poezie antologică, *Darul*, datorat Anei Blandiana :

„Tragic mi-e darul, asemeni pedepselor vechi.
Ce strămoş mi-a greşit ca să-i port-lauri-vina?
Tot ce ating se preface-n cuvinte
Ca-n legenda regelui Midas.

. . . . . .

Aproape mi-l simt pe regele mort de blestemul
Ca mîna lui să prefacă în aur orice,

* Versurile reproduse fără altă indicaţie aparţin autorului.

Să moară flămînd pentru că pîinea uscată în aur
Nu mai putea s-o mănînce, nici apa s-o roadă.

Cerul nu pot să-l privesc — se înnourează de vorbe,
Merele cum să le mușc împachetate-n culori?
Dragostea chiar, de-o ating, se modelează în fraze.
Vai mie, vai celei pedepsite cu laude,

Vai mie, vai, arborii nu scutură frunze,
Numai cuvinte cad toamna bătrîne și galbene,
Munții înalți îi iubesc, dar se clatină munții
Sub povara împerechiatelor sunete...".

Dar cunoașterea pe care ne-o oferă poetul este atît de intim legată de actul poematizării — blestemul se transformă aici în putere —, încît, desprins de vers, de cuvînt, universul intuit s-ar destrăma în neființă:

„Aș vrea să adun vorbele toate-ntr-un loc,
Să le aprind, să dezbrac lumea de ele,
Dar s-ar scoroji trupul lumii asemeni
Frumosului prinț cu piele de porc din poveste.

O dată cu ele ar arde și lumea lipită
Pe partea interioară a cuvintelor ca-ntr-un album...
Nu știu eu oare sau nici nu se poate desparte
Lumea, de lumea cuvintelor mele de-acum?"

(subl.ns.*V.E.M.*).

Universul acesta pur, intuit de sensibilitatea poetului nu poate fi exprimat în tiparele gîndirii logice, cotidiene, pentru care toate lucrurile își au identitatea lor bine stabilită, ordinea lor clară și previzibilă. Orice tentativă de a pătrunde în „miezul lucrurilor" pe altă cale decît cea a artei eșuează. Privită

Scanned with CamScanner

cu ochii profanului, fiinţa oricărui lucru se retrage în sine şi nu mai vedem decît *obiecte:*

„De-a oamenilor vorbă îmi e groază.
Ei totul spun atît de deslușit:
asta se cheamă ciine și cealaltă — casă,
și aici e-nceput și colo e sfîrșit.

Și duhul lor mă sperie cu jocul lui flecar,
ei știu tot, ce va fi și ce s-a-ntîmplat;
pentru ei nici un munte nu mai e minunat;
moșia, grădina, cu Dumnezeu li-s hotar.

Rămîneți departe, strig, și apăr, în gînd,
mi-atît de drag s-aud lucrurile cîntînd.
Le-atingeți voi: sînt mute și-nghețate.
Voi îmi ucideți lucrurile toate".

(Rilke, *„De-a oamenilor vorbă îmi e groază"*, trad. Maria Banuș)

Poetul este conştient de menirea sa de a numi nenumitul, de a ne scoate din existenţa inautentică, de sub tirania expresiilor prefabricate care ucid autenticitatea trăirii, pentru ca, goi de orice fard şi mască, să ne poarte în faţa oglinzii de cristal şi să ne şoptească, puţin ironic, puţin înduioşat, în tot cazul cu speranţă: „Ecce homo!". În mod paradoxal — pentru că vine dintr-o atitudine afectivă, dar şi intelectiv opusă — prilejul unei asemenea regăsiri faţă-n faţă cu noi înşine ni-l oferă şi teatrul absurd, care-şi dezvăluie astfel nebănuite virtuţi de cunoaştere. Şi avem în vedere nu atît latura negatoare, demistificatoare a acestui teatru, orientat spre dinamitarea „frumoaselor ziduri" menite să ascundă absurdul unui tip de existenţă umană şi spre afirmarea angoasei metafizice resimţite în faţa acestei absurdităţi aşa cum ne-o tălmăcesc piesele lui Beckett, Adamov, Genet şi Ionescu. Pentru că acest

teatru are și o latură pozitivă, afirmativă. El încearcă să constrîngă omul la o reexaminare critică a situației sale prin aceea că îl confruntă cu adevărurile elementare ale existenței sale: bucuria, frica, uimirea, moartea; mai ales moartea, pe care o cunoaștem numai ca spectatori și pe care doar arta ne pune în situația s-o cunoaștem la tangenta dintre existență și neant. Să ne oprim o clipă la exemplul mai mult decît elocvent al dramei lui Eugen Ionescu *Regele moare*, piesă străbătută de la prima pînă la ultima replică de fiorul grav al cunoașterii autentice. Sîntem martorii morții regelui Béranger ca desprindere treptată de lume și viață, ca trecere în neant. Sîntem martorii angoasei și opoziției încăpățînate a muribundului, precum și ai intuirii treptate a acelui mare și simplu adevăr în care omul intră prin moarte. Piesa debutează prin refuzul regelui de a muri, el nefiind pregătit pentru aceasta, incapabil să gîndească cu adevărat gîndul inevitabilității morții sale. Cînd i se comunică iminența propriei morți, el răspunde exterior: „*Dar știu aceasta. Sîntem doar muritori cu toții. Cînd va fi vremea, aduceți-mi aminte*"*. Aceasta arată că Béranger nu a aflat încă cu adevărat că va trebui să moară, că fiecare moare singur, că *și el* va muri singur și încă deîndată. Regele nu are despre moarte decît o simplă *cunoaștere noțională*. El caută să se sustragă de la experiența directă a morții și de aceea vrea să se convingă la nesfîrșit că-i merge bine, că nu-i bolnav, că e încă în deplinătatea puterilor sale. Mistifică toate simptomele exterioare ale stingerii sale fizice treptate. Și cînd evidentul nu mai poate fi trecut cu vederea, cînd gîndul morții poate fi tot mai greu alungat, medicul îl sfătuiește să-și reamintească lumea de dinaintea nașterii sale. Dar regele încă nu este în stare.

---

* Traducerea replicilor, mai apropiată sensului pe care-l dăm acestei piese, ne aparține.

Scanned with CamScanner

El simte doar frica. Cea de-a doua soție, Maria, caută să-i vindece teama prin dragoste : „*Dacă iubești nebunește, dacă iubești fără margini, moartea scapătă. Dacă mă iubești pe mine, dacă iubești totul, frica se destramă... Pierde-te-n ceilalți, confundă-te cu ei. Și aceasta va dăinui veșnic*". E conotat aici un înțeles, aș spune o înțelepciune primordială : iubirea poate sili frica să tacă, pentru că frica e fundată pe înzidire, pe o izolare a eului, iar dragostea suprimă toate granițele eului. În iubire ne părăsim pe noi și ne contopim cu obiectul dragostei noastre, dar iubirea față și de un singur element al existentului implică afirmația și, prin ea, atașamentul față de tot restul existenței. Această iubire față de tot ce este duce la intuirea existenței în indestructibilitatea sa globală : ceea ce este nu piere. Dar acest înțeles al iubirii nu a fost încă receptat de rege. Frica îl domină încă și prin aceasta îl izolează, îl singularizează, îl înconjură de neant, surpînd toate punțile de contact cu restul existenței. „*Mi-e frică, mor*", se tînguie regele și-ndată caută să se liniștească, reconfirmîndu-și — profundă eroare — prezența eului : „*Eu* sînt aici, *eu* trăiesc" și „*eu* sînt" și din nou „*eu, eu!* ". Margareta, prima sa soție, a intuit originea acestei incapacități de a accepta experiența morții și îi replică : „*Dar tu nu ești acest EU. EUL este ceva străin, ceva lipit ție, un formidabil parazit. Vîscul ce crește pe ram nu e ramul însuși. Iedera ce se cațără pe zid nu e zidul*". Regele însă nu răspunde obsesiv decît : „*EU!*". Margareta devine mai hotărîtă : „*Își închipuie că el este totul. Crede că tot ceea ce este nu este decît existența sa îngustă. Iată ce trebuie să-l facem să uite*". Asemenea unei preotese oficiind un cult al misterelor, Margareta îl călăuzește pe rege spre cunoașterea ultimă și unică. Ea știe că drumul spre această cunoaștere presupune reflexie : „*Reculege-te. Înclină-te peste inima mea și te cufundă-ntr-a a. Pătrunde-ți în inimă. Trebuie* !". Dar regele vede deodată în fața morții

eul său și, uitînd să se mai cramponeze de moarte, desluşeşte înaintea sa o realitate nesfîrşită. Ea este „*regatul tuturor regatelor... zori și amurg totodată...o întindere mai întinsă decît toate mările, mai întinsă decît marea în care se varsă toate mările*". Pentru Eugen Ionescu, experiența morții este sinonimă cu trăirea infinitului, dar, în același timp, coincidența începutului cu sfîrșitul, a aurorei cu amurgul. În *cunoașterea* morții se atinge experiența unității existentului. Regele muribund, intrat de acum în lumea inexprimabilului, mai poate doar murmura: „*Albastru, albastru*". O mare și adîncă liniște coboară-n scenă. Regina rostește ultimele cuvinte ale piesei: „*Așa. Vezi, nu mai poți vorbi. Inima nu mai trebuie să se zbată. Nu mai are sens să respiri. De ce atîta neliniște, nu-i așa? Te poți așeza*". Regele e mort!

E imposibil de sintetizat în cuvinte plusul de cunoaștere datorat lecturii sau vizionării acestei piese. El rămîne sedimentat în adîncul nostru chiar după ce am uitat toate replicile și nimic nu-l poate șterge. Dar o asemenea cunoaștere nu este posibilă fără o „puritate feciorelnică a sufletului, fără o nouă cunoaștere purificată a realității existențiale", cum ni se confesează Ionescu însuși în *Expérience du théâtre* [30]. Este vorba, așadar, de recucerirea conștiinței „realității existențiale", și această recucerire se servește în cazul lui Ionescu de mijloacele absurdului. Ionescu vrea să ne împărtășească o experiență fundamentală, aceeași cu cea pe care ne-o comunică poetul, pictorul sau muzicianul; vrea să comunice lumii ce semnificații au pentru el expresii ca „eu sînt" sau „eu trăiesc". Aici ni se pare a sta izvorul întregii sale creații. Ionescu nu ne împărtășește decît propria sa experiență, dar o face astfel încît s-o putem înțelege și analiza. Iese astfel în evidență ceva ce nu remarcasem pînă atunci: uimirea în fața existentului, bucuria recunoașterii propriei existențe, o experiență metafizică pe care ne-o prilejuiește, cu o asemenea acuitate, doar arta.

Dacă literaţii inculcă această experienţă în metaforă sau în cuvîntul ales „să sune adînc ca tăcerea", pictorii folosesc limbajul simbolic sau şocul percepţiei directe a formei şi a culorii. Ca şi poezia sau muzica, pictura ne comunică şi ea „realităţi psihologice", derulînd în faţa noastră un film ce n-a mai fost văzut încă, un film despre complexitatea lumii noastre spirituale. Multă vreme ea a fost doar proiecţia directă a universului nenumit pe care fiecare îl poartă în sine. Acum pictura modernă îşi propune *să numească* acest univers. Să explicite aceste intenţii şi să furnizeze repere în acea noapte pe care o explorează. Şi chiar atunci cînd pictorul nu se exprimă doar pe el, cînd ochiul său necruţător ne scrutează chipurile şi viaţa, adevărul pe care ni-l strigă prin intermediul culorilor e altul decît cel ştiut sau bănuit numai. S-ar părea, de pildă, că portretul oferă cele mai puţine resurse de detectare şi de cunoaştere a altei realităţi, mai veridice. Dacă ar fi aşa, fotografia, mult mai „fidelă", l-ar fi detronat definitiv. Dar n-a fost înlăturat decît tocmai „portretul fotografic", deoarece artistul, chiar constrîns de o anumită corespondenţă fizionomică, ne oferă nu vizibilul, ci esenţa. Încă Jung observa că „persoana" nu trebuie confundată cu personalitatea, ea nefiind decît masca pe care o înfăţişăm lumii şi sub care, de obicei eul intim se travesteşte cu mai mult sau mai puţin succes. În acest sens, pictarea unui portret poate fi echivalentă cu o acţiune de smulgere a măştilor şi portretul colectiv al familiei regale a Spaniei, datorat lui Goya e mai mult decît elocvent. Nu mai insistăm, despre cunoaşterea prin portret s-ar putea scrie de asemenea o carte, dar nu putem părăsi acest exemplu fără a trimite la atît de fascinanta *istorie a unui destin*, închisă în seria de autoportrete ale lui Van Gogh.

Ar fi locul să vorbim aici şi despre balet sau muzică, resursele lor cognitive nefiind, în principiu, mai reduse decît

ale poeziei, romanului și dramei. În ce privește muzica, ea e plasată de altfel, cum se știe, dintre toate artele cel mai aproape de filozofie. „Muzica — scrie Călinescu — stîrnește în noi nu instinctele, ci *gîndurile* în formă inefabilă, de unde aerul contemplativ al ascultătorului; ea este o artă echivalentă în adîncime cu filozofia din planul discursiv". Așadar, acceptînd că muzicianul autentic este un gînditor, logica te obligă să extinzi această concepție asupra muzicii însăși și să-i atribui un sens mai înalt decît cel avut în vedere de afectivism, descriptivism, formalism. Nici luate în parte și nici asociate, aceste trei concepții — scrie G. Bălan — nu ne pot face să înțelegem semnificațiile supreme ale muzicii, a căror descoperire i se părea lui Beethoven izbăvitoare de mizeriile cotidiene. Cum remarca același Călinescu, „emoția produsă de muzică răscolește în orice om predispoziția de a pune probleme și de a răspunde la ele, de a lua atitudine în fața vieții". Este vorba, așadar, de capacitatea de a duce mai departe trăirea interioară, declanșată de natura emoțională a muzicii, de contactul direct cu materia sonoră, spre a o ridica în zona luminoasă a conștiinței și a cunoașterii. Orice stil muzical vom aborda, stările afective ale operei se vor condensa într-o atitudine față de viață, vor polariza în jurul unei idei propuse cunoașterii. Chiar și pentru impresionismul muzical, care amplifică la maximum emoționalitatea, conținutul cognitiv al muzicii se va evidenția cu aceeași pregnanță. Intenția de interpretare în sens filozofic a muzicii moderne ne duce și ea la interpretarea acesteia ca *predicație asupra existenței*, muzica modernă dovedind prin aceasta valențe ontologice. În acest sens se poate vorbi — s-au scris și tratate — despre o ontologie a muzicii moderne.

Nu stă în intenția noastră de a desfășura aici întregul evantai al artelor pentru a demonstra profunzimea cognitivă a fiecăreia. Ceea ce am ținut să subliniem cu prilejul acestor

Scanned with CamScanner

reflecţii este că arta, prin limbajul ei specific, intraductibil în cel conceptual, ne deschide căi închise altor tipuri de experienţă şi că artistul nu ne comunică *în alt mod* ceea ce putem cunoaşte oricum pe alte căi, ci ne îmbogăţeşte realmente atît în ipostaza de individ, cît şi în cea globală, de omenire, cu noi posibilităţi de înţelegere nu numai a ceea ce este omul *aici* şi *acum* (prin trăirea afectelor practice), dar mai ales a ceea ce este el în chip potenţial.

Scanned with CamScanner

METAFORA EPISTEMOLOGICĂ

Woringer afirma că arta înseamnă „împlinirea a ceea ce se dorește". Această remarcă e adevărată și în sensul că omul dorește totdeauna să exercite o cuprindere mai fermă a realității. Dacă exemplele comentate mai sus se refereau aproape exclusiv la acel obiect al cunoașterii artistice pe care îl reprezintă investigarea profunzimii nelimitate a sensibilității umane, operele și, mai ales, mărturiile exprese ale multor artiști contemporani ne obligă să nu limităm această zonă specifică la om, cum am fi fost înclinați, ci s-o extindem și la o anumită parte a realității obiective. Vom afirma deci că există și în sfera realității *obiective* o anumită limită, istoric condiționată, de care, cel puțin deocamdată, știința nu poate trece, o zonă la care artistul, pe baza unor tainice confluențe, are totuși acces. Că există adică și un „dincolo" și un „altceva" decît imaginea mozaicală a realității, compusă din elementele disparate oferite de fiecare știință în parte. De fapt acest „dincolo", intuit de artistul care încearcă cu desperare să-l cuprindă și să ni-l comunice, nici nu este „altceva" (în sensul vreunui substrat mistic, supranatural), ci doar viziunea fulgerătoare, bruscă, de o clipă a *totalității*, a esenței *in nuce* a realității, viziune pe care nici o știință singură nu ne-o poate oferi și, mai ales, nu ne poate ajuta *s-o trăim*.

Orice teorie materialistă și mai ales *dialectică* a cunoașterii consideră efortul cognitiv un proces infinit, iar realitatea, ca obiect al său, inepuizabilă în diversitatea și profunzimea manifestărilor sale. Consecvența logică a acestei teze ne indică faptul că, în ficcare moment istoric dat, avantposturile cunoașterii umane marchează în sfera infinită a realului o graniță între cunoscut și necunoscut *încă*, graniță mobilă, mereu deplasată, dar care nu se va șterge niciodată. Ceea ce se află „dincolo" nu este decît tot aceeași realitate inepuizabilă, cu fațetele ei necunoscute, pentru detectarea cărcia nu avem încă antene adecvate și pe care nu o putem „palpa" sau aduce „sub mi-

Scanned with CamScanner

croscop", cum cereau materialiştii vulgari ironizaţi de Lenin, dar care nu este prin aceasta mai puţin "adevărată" decît restul realităţii. Este ceea ce afirmă, de altfel, ontologia marxistă, prin teza inepuizabilităţii materiei şi a formelor ei de manifestare, condiţionînd în univers tot atîtea „lumi posibile". Ceea ce deosebeşte materialismul dialectic de concepţiile naive, mecaniciste ale materialiştilor greci (Heraclit, Democrit şi Epicur) este şi faptul că nu acceptă existenţa unor „cărămizi" ultime ale materiei (atomii), dincolo de care n-ar mai exista nimic (respectiv „vidul"), ci consideră materia (ca esenţă inepuizabilă a realităţii obiective) substratul *unic* şi universal al existentului, indestructibil şi infinit în timp şi spaţiu. Această esenţă ultimă şi universală nu trebuie confundată cu reprezentările concrete ale diverselor ştiinţe, reprezentări ce se schimbă o dată cu procesul ascendent al cunoaşterii. Apropierea asimptotică a cunoaşterii de adevărul absolut este astfel un proces veşnic, infinit, cum demonstrează cu strălucire Lenin în *Caiete filozofice*. Reflectînd realitatea obiectivă în condiţii de timp şi de loc determinate, adevărul ştiinţelor are totdeauna un caracter concret şi limitat, nereuşind să epuizeze complexitatea realităţii. Tocmai în aceste temporare puncte critice ale cunoaşterii intervine compensativ „curiozitatea demiurgică" şi setea de absolut a artistului. Dornic să arunce o privire „dincolo", în teritoriile nestrăbătute încă ale realităţii, el intuieşte, cu o intensitate datorată sensibilităţii sale acute, acea esenţă ultimă a tot ce există şi care ne face „fraţi de sînge cu tot universul, de la atomul de siliciu şi cristalul de cuarţ din învelişul Terrei, la sorii solitari din îndepărtatele galaxii", cum spunea Goethe.

Prin analogiile reale sau posibile pe care le stabileşte între lucrurile şi fenomenele realităţii, care se înfăţişează conştiinţei noastre în chip fragmentar, mascînd unitatea organică reală din care fac parte, gîndirea metaforică a artistului ne face să

Scanned with CamScanner

participăm la viața *întregului* ca solidaritate organică a forțelor disparate ale existentului. În acest sens, opera dobîndește o valoare emblematică, îndeplinind funcția de *semn* al acestei totalități. Existența acelui „lucru în sine" pe care Kant o afirma cu materialistă certitudine, dar despre care nu ne-a putut spune nimic mai mult, pare să obsedeze din ce în ce mai mult conștiința neliniștită a artiștilor contemporani :

„Se arăta fulgerător o lume
mai repede chiar decît timpul literei A.
Eu știam atît : *că ea există*,
deși văzul dinapoia frunzelor nici n-o vede.

Recădeam în starea de om
atît de iute, că mă loveam
de propriul meu trup, cu durere,
mirîndu-mă foarte că-l am.

Îmi lungeam sufletul într-o parte și-ntr-alta
ca să-mi umplu țevile brațelor cu el,
La fel și globul de peste umeri
și celelalte-înfățișări, la fel.

Astfel mă încordam să-mi aduc aminte
lumea pe care-am înțeles-o fulgerător
și care m-a pedepsit zvîrlindu-mă-n timpul
acesta, lent vorbitor.

Dar nu-mi puteam aminti nimic
Doar atît : că am atins
pe *Altceva*, pe *Altcineva*, pe *Altunde*,
care, știindu-mă, m-au respins"

(Nichita Stănescu „*Contemplare*" — *A treia elegie*)

(subl.ns.).

Dînd glas aceluiași elan de forțare a limitelor cunoașterii realului, Franz Marc, unul dintre principalii fondatori ai gru-

pării „Der Blaue Reiter", scria şi el că „dorul după existenţa indivizibilă, eliberarea de aparenţele şi de erorile simţurilor, proprie vieţii noastre efemere, este dorinţa de bază a oricărei arte autentice. Scopul ei principal este să dizolve întregul sistem al impresiilor noastre *parţiale*, să ne arate o lume unitară ce se află îndărătul a tot şi a toate, să spargă deci oglinda vieţii pentru a ne permite să privim în miezul existenţei" [31]. Aceeaşi idee o găsim şi la Mondrian, pentru care există două feluri de viziuni asupra realităţii, adică asupra existentului în totalitatea sa. Prima perspectivă este orientată asupra „obiectelor", asupra existentului individual în prezenţa sa unică. Lucrurile, obiectele în totalitatea lor, Mondrian le numeşte „realitatea naturală". Această „realitate naturală" este cea pe care ne-o indică cunoaşterea cotidiană şi cea ştiinţifică. Dar în afara ei mai există o „realitate abstractă" sau „pură". În ea „obiectele individuale nu mai joacă nici un rol. Sarcina artistului constă, după Mondrian, în a reprezenta această realitate pură şi nu pe cea naturală, pentru care avem alte mijloace de cunoaştere. O dată cu contemplarea estetică abstractă, omului îi este dat un mijloc de a se contopi *în mod conştient cu universul*. În momentul estetic al contemplării individul se estompează şi transpare universalul[32]. Trecînd dincolo de lucruri, artistului i se deschide deodată o infinitate de noi perspective.

„Mă amestec cu obiectele pînă la sînge
Ca să le opresc din pornire,
dar ele izbesc pervazurile şi curg mai departe
spre o altă orînduire.

O, scurtă tristeţe, rămîne
de jur împrejur o sferă de vid!
Stau în centrul ei şi unul cîte unul
ochii din frunte, din tîmplă, din degete
mi se deschid".

(Nichita Stănescu, *Criză de timp*, din volumul *11 elegii*)

Reacția instinctivă, imediată, a omului la orice incitație care îi vine de dincolo de pragul cunoașterii, scrie Read, din acel „gol sacral", este să încerce s-o traducă în termeni vizibili și „haptici" pentru simțuri. Adică să actualizeze, să transforme „lucrul în sine" în „lucru pentru noi". Este sensul pe care și-l revendică o mare parte a artei contemporane.

În *Confesiunile creatoare* pe care le publică în 1920, Klee observă că odinioară prin artă erau descrise „lucrurile care puteau fi găsite pe pămînt", respectiv acelea care ne plăceau sau ne-ar fi plăcut să le privim. Acum realitatea lucrurilor vizibile este *relevată*. Acest fapt exprimă crezul că obiectele vizibile nu reprezintă decît un caz izolat în ansamblul universului. „Există și alte realități latente, mult mai numeroase". În fața acestui aspect polivalent al realității, lumina intelectului pălește, dar ea face să cînte orga sensibilității, întrucît aceasta conține registre pentru toate aspectele lumii de la real la fantastic. Așadar, cînd scria că „lumea în forma sa actuală nu-i singura lume posibilă", Klee făcea aluzie la toate *lumile posibile* pe care artistul le detectează ori le inventează, invenția fiind aici, cum remarcă Marcel Brion, „o altă metodă, inconștientă, de detectare a invizibilului, funcția artistului fiind aceea de a muta în vizibil toată lumea invizibilă, ghicită, presimțită de el pe căile visului nocturn sau în stare de veghe, ale iluminării sau ale viziunii fantastice și transmisă în forme perceptibile, care sînt, în acest caz, nu atît „corpul", cît „veșmîntul" invizibilului"[33]. În această perspectivă, arta fantastică nu mai reprezintă, ca în atîtea interpretări, doar un rezultat al *jocului* gratuit al imaginației libere sau al unor „conștiințe confuze", dobîndind o majoră semnificație cognitivă.

Ținînd seama de existența acestor lumi posibile, de aptitudinea lor de a deveni și de a fi pentru noi percepții nete, precise, obiective, formele moderne de expresie ale fantasti-

cului sînt, cum observă același M. Brion, mult mai complexe și mai impresionante decît vechile forme, întrucît acestea rezultau dintr-un proces de deformări, de asamblaje ale unor elemente disparate și din asociații insolite. Cei mai ingenioși monștri din antichitate pînă la Bosch nu se eliberează prea mult de motivele zoomorfe din care sînt asamblate. Arta fantastică a epocii moderne ne propune, în schimb, forme mai rafinate, care să corespundă noilor neliniști, spaimei de necunoscut, curiozității și fricii în fața „posibilului", groazei de mulțime, de îmbulzeală înăbușitoare de ființe sau de obiecte (proprie citadinului sufocat între zidurile orașelor supraaglomerate) de îmbulzeala înăbușitoare de ființe sau obiecte și groazei de vid, gata oricînd să se umple cu forme neștiute. „Lumile posibile" sînt lumile pe care de obicei simțurile noastre nu le percep, deși ele există, dar într-o organizare dimensională la care omul nu este adaptat. Uneori spații și timpuri diferite se întrepătrund, ca în anumite picturi ale lui Klee, unde fărpturi care nu aparțin acelorași timpuri se întîlnesc, tot așa cum se întrepătrund și spațiile antinomice. Renunțînd la aparența formelor create, fantasticul de natură abstracționistă „înaintează spre realitățile nonimediat vizibile, unde poate contempla energiile originare în infinita lor fecunditate, pentru a le cere să însufleţească nu formele copiate după natură, ci create integral de artist", în scopul de a exprima „*vizionatul* în vocabularul *văzutului*" [34].

Domeniul percepției noastre senzoriale fiind foarte limitat, animalele percepînd, după R. Caillois, cu alte simțuri sau cu simțuri folosite în mod deosebit alte lucruri decît noi, este evident că omul nu cunoaște prin operația materială a simțurilor sale decît o zonă, probabil infimă, a existentului.

Poetul, ca și pictorul, notează M. Brion, dezvoltă în el facultatea de a folosi alte modalități de cunoaștere, nici senzoriale și nici raționale. Astfel ei văd și creează pe alte planuri

decît planurile obișnuite ale viziunii și ale creației, rolul lor fiind de *a scoate la iveală* fețele multiple ale unei realități din care noi nu vedem decît o latură. În acest sens, Hölderlin spunea că poezia este „o luare în posesiune a realului, o primă reașezare și lărgire a hotarelor realității în înțelegerea noastră". Heidegger, preluînd ideea, vedea în poezie actul de întemeiere a existenței cu ajutorul verbului : „Poezia este înțelesul cel dintîi dat existenței. . . Nu orice grai, dar acel grai deosebit care pentru prima oară aduce la lumină esența tuturor lucrurilor, fețele lor ascunse, tot ceea ce putem *apoi* discuta și trata în limbajul de toate zilele" [35]. Iar Saint-John Perse, comparînd poezia cu știința, observă că, tinzînd și ea spre cunoaștere, viziunea poetului pătrunde într-un domeniu mai larg decît al științei : „Prin gîndire analogică și în simboluri, prin iluminarea îndepărtată a imaginii transmise și prin corespondențele sale polisemice cu ajutorul unei limbi în care ni se dezvăluie însăși mișcarea existentului, poetul pătrunde într-o suprarealitate ce nu poate fi aceea a științei" [36]. Acest „altceva" decît cunoaște știința sau experiența cotidiană și la care se referea și Nichita Stănescu în poezia anterior citată, această „o altă realitate" cunoscută prin artă se relevă omului, spune S.J. Perse, în experiența, în șocul *uimirii* (*astanishment*, *Staunen*) :

„Și poetul așijderi e cu noi, pe drumul oamenilor
din vremea sa,
Mergînd într-un pas cu vremea noastră, mergînd
într-un pas cu acest mare vînt.
Ocupația lui printre noi : tălmăcire de mesaje. Și răspunsul
în el prin iluminările inimii,
Nu scrisul, ci faptul însuși
În viul și-ntregul său"

(S. J. Perse, *Vînturi*, III, 6, în românește de Aurel Rău)

Poetul ne oferă, aşadar, după S. J. Perse, esenţa şi totalitatea realităţii. Prin el cunoaştem „faptul însuşi", dar nu în individualitatea sa, ci „în viul şi-ntregul său". Este o cuprindere „vie" care are loc prin „iluminările inimii". Lirica acestui poet, încununat cu Premiul Nobel, nu exteriorizează sentimente şi trăiri individuale, ci cunoaşterea pe care omul o realizează ca om, experienţa contactului direct cu existenţa. Iar această întîlnire este însuşi actul vieţii umane. Într-o altă poezie, această experienţă este redată prin simbolul mării :

„Şi este un cîntec al mării
încă niciodată cîntat
şi este marea din noi
care îl va cînta,
marea purtată în noi
pînă la saturaţia răsuflării
pînă la zvîcnetul expiraţiei,
marea ce poartă în noi
foşnetul de mătase-al
deschiselor mări, şi întreaga
uriaşă, nesperată prospeţime peste lume".

Cîntînd marea, poetul exprimă sentimentul existenţei infinite şi al comuniunii cu ea. Şi aceasta deoarece el însuşi poartă marea în el, pentru că „marea din noi" nu este altceva decît experienţa, trăirea infinitului ce se autoexprimă în poezie şi ne cîntă propriul său imn : „şi este marea din noi, care îl va cînta".

Să ne reîntoarcem acum la întrebarea cu care am debutat : avem oare de-a face în toate aceste cazuri cu un *obiect de cunoaştere real*, altul decît cel ce se oferă analizei ştiinţifice. Ar părea riscant, consideră U. Eco, să recunoaştem că metafora sau simbolul poetic, realitatea sonoră sau forma plastică constituie elemente de cunoaştere a realităţii mai pro-

Scanned with CamScanner

funde decît instrumentele elaborate de logică. Cunoașterea lumii obiective existente *dincolo și independent de om* — și în paragraful de față despre tentativele de cunoaștere mai profundă a unei *astfel* de lumi a fost vorba — își are în știință calea ei autorizată și orice aspirație a artistului la vizionarism, oricît de productivă sub raport poetic, nu poate fi decît echivocă. Dacă ineditul cunoștințelor furnizate de artă despre om și lumea sa lăuntrică ne permite să le considerăm drept o cunoaștere autentică (dispunem și de un criteriu de veridicitate pentru aprecierea ei, criteriu de care ne vom ocupa ceva mai încolo), în cazul tuturor acestor intuiri ale unei alte realități, ale unei „esențe universale" e, poate, în mai mică măsură vorba de cunoaștere propriu-zisă cît de o „cunoaștere a necunoașterii", a limitelor percepției senzoriale și a imposibilității omului de a cunoaște lumea altfel decît fragmentat, mozaical. Această „hărțuire" a misterului ne oferă deci nu atît un „substitut al cunoașterii științifice", cît o *metaforă epistemologică* (U. Eco) pentru conștiința faptului că există un „rest" al cunoașterii, chiar dacă acest „rest" nu va fi totdeauna același, implicînd o infinită, dar niciodată deplină restrîngere a sa. În acest sens, suprema cunoaștere este cunoașterea limitelor cunoașterii, limite în fața cărora omul nu se resemnează, ci încearcă prin plăsmuirile sale artistice să opună necunoscutului lumi paralele „cosmoidale" (M. Brion), plăsmuite de imaginația lui creatoare. Poate că „minus cunoașterea" lui Blaga nu năzuia nici ea altceva. Sentimentul de ezitare față de valoarea cognitivă *reală* a acestor *tentative* de cunoaștere ne e întărit și de faptul că în cazul lor nu dispunem, ca în cel al „mărturiei pentru om", de un „criteriu al adevărului". „Din clipa în care nu mai reprezintă forme și configurații ale naturii exterioare direct perceptibile prin mijlocirea simțurilor noastre, observă M. Brion, nici chiar artistul nu mai poate ști dacă formele pe care le întîlnește și le materializează în tablou sau în vers sînt formele

visurilor sale, presentimentele sale, amintirile sale inconştiente ori colective sau, ceea ce a fost denumit printr-un cuvînt vag, viziunile sale". Deci dacă nu vrem să demonetizăm conceptul de cunoaştere şi să compromitem astfel aportul cognitiv real şi specific al artei, acolo unde el există, nu ne vom grăbi să interpretăm tot acest *elan spre cunoaştere*, tot acest „dor de necunoscut" drept cunoaşterea însăşi. Aici lucrurile sînt totuşi mai subtile şi nu ştim în ce măsură însăşi intuirea vagă a unui punct de mister, a unei zone albe pe harta cunoaşterii, concentrîndu-ne atenţia asupra lor, nu este, poate, mai importantă decît un act de cunoaştere oarecare, după cum atît de adesea sesizarea şi punerea unei probleme au fost mai hotărîtoare decît rezolvarea ei.

Scanned with CamScanner

SPAȚIUL CUNOAȘTERII ARTISTICE

Dacă pînă acum am căutat să circumscriem cît mai cu prudență existența reală a unui *obiect* al cunoașterii artistice, precum și specificitatea sa, ne vom strădui să demontăm în continuare mecanismul acestei cunoașteri, pentru a-i detecta de asemenea modul specific de funcționare și pentru a înțelege *de ce* și *în ce fel* are ea acces în zone închise gîndirii logice, discursive, și mai ales în ce constă capacitatea ei de a *comunica incomunicabilul*.

Am enunțat numai, într-un studiu anterior[37], ideea că fereastra prin care arta ne permite să întrevedem acele aspecte pure ale realității de pe care a înlăturat vălul necunoașterii e reprezentată de tensiunea dintre materialitatea obiectuală a operei și idealitatea mesajului ei uman, de distanța dintre semnificant și semnificat care circumscrie acel „*spațiu al cunoașterii artistice*" în care se manifestă, ca un arc voltaic, caracterul conotativ, prodig al limbajului artistic și se dezvoltă în toată libertatea polisemia operei de artă. Vom încerca să dezvoltăm și să completăm în cele ce urmează această idee.

Problema principală ne pare a fi deci aceea de a răspunde în ce fel opera de artă ne transmite nu numai o stare de spirit a autorului, ci, fiind vorba de cunoaștere, ne comunică conținutul actului cognitiv din moment ce am afirmat că specificul descoperirilor ei stă în inexprimabilitatea lor logică, în imposibilitatea de a fi cuprins în rigorile gîndirii științifice și sedimentat în concept.

Informația estetică, spre deosebire de informația semantică a operei (denotativă, univocă, epuizînd cunoștințele nespecifice de care aminteam la început), este conotativă, intraductibilă în alt limbaj, dar în același timp transpozabilă, pretîndu-se la parafrază. Aici ni se pare a sălășlui izvorul capacității de comunicare a operei, potența cognitivă a metaforei, a polisemiei

Scanned with CamScanner

expresiei artistice care transformă opera de artă din „obiect opac", existînd în sine și pentru sine, într-o lentilă transparentă ce ne permite să deslușim, la diferite grade de mărime și de claritate și în funcție de puterea ei, semnificația umană inclusă în actul de creație.

Această transparență e datorată, după cum remarca Marcel Breazu, „capacității limbajului artistic de a sugera semnificații, de a oferi cunoașterii, o dată cu *constatarea* realității omului concret (în relațiile sale cu lumea), și *aprecierea* acestei realități, *valorizarea* ei în cadrul unui sistem de referință valoric constitutiv al „cîmpurilor ideologice" din diferite medii socio-culturale"[38].

Formele create de om pentru a-și reprezenta obiectele nu le copiază pe acestea, ci le exprimă, și, în măsura în care ele *exprimă altceva decît pe ele însele*, sînt *forme expresive*, în sensul pe care l-a dat acestei noțiuni S. Langer. „Forma" este cu atît mai expresivă, cu cît „spațiul cunoașterii artistice" este mai cuprinzător, cu cît deci distanța dintre semnificantul „perceput" și semnificatul „priceput", cum spune H. Wald, este mai mare. De aceea conținutul cunoștințelor datorate unui tablou sau unei sculpturi clasice, de pildă, nu constă în ceea ce înfățișează subiectul său, ci în ceea ce el ne *re-prezintă*, ne semnifică. Dacă n-ar fi așa, nu am putea explica cum oameni care sînt atei ar putea resimți o emoție în fața unor opere a căror tematică este exclusiv religioasă. Pentru că, așa cum observa Croce în *Elemente de estetică*, ele sînt *artă* și nu obiecte de cult „numai pentru acela care nu mai crede și întrebuințează mitologia ca o metaforă, lumea austeră a zeilor ca o lume frumoasă și pe Dumnezeu ca o imagine a sublimului". Și nu ne referim numai la „Pietà" a lui Michelangelo în fața căruia ne-am putea înduioșa, dincolo de dogmă, ea evocîndu-ne taina etern umană a maternității. Cînd este vorba însă de El Greco, care traduce cu

Scanned with CamScanner

luminile sale livide, cu fulgerele sale albăstrui, cu formele colțuroase și ciopîrțite, cu disonanțele sale stridente de culoare atmosfera de spiritualitate proprie *Sfîntului Ioan al crucii* sau *Sfintei Tereza de Avila*; de *Hristos răstignit*, în viziunea lui Grunewald sau în cea a lui Salvador Dali, șocul provocat de asemenea opere nu mai poate fi explicat, străini fiind de orice misticism, decît prin eficiența unei prezențe omenești și a unui limbaj plastic, capabil să ne emoționeze și să trezească în noi o stare de reflexie, *indiferent de subiectul reprezentat* (planșa IV). Aceeași observație e valabilă și în cazul celebrelor pînze *Lecția de anatomie*, *Rondul de noapte* sau, ca să trecem la sculptură, și mai aproape de epoca noastră, în ceea ce privește grupul *Burghezii din Calais* de Rodin. Evenimentul narat nu are aici nici o importanță și este, din punctul de vedere a ceea ce artistul dorește să ne comunice, tot atît de indiferent ca și fructele la Cézanne sau ghitara la Picasso, în naturile lor moarte. Deosebit de sugestive se dovedesc peisajele lui Van Gogh, unde această distanță dintre semnificant și semnificat face loc unui larg spațiu semnificativ. Linia desenelor sale nu mai este tributară obiectului „prezentat", ci ne „re-prezintă" traiectoria unui gest, proiecția unui suflet. Chinul profund al chiparoșilor săi, contorsionați parcă de un suflet blestemat, ne face să uităm caracterul lor botanic, materialitatea lor, transformîndu-i în simboluri sufletești. Distanța dintre ceea ce ne prezintă tragicul *Lan de grîu cu corbi* și semnificația a ceea ce acest semnificant vrea să ne evoce acoperă spațiul enorm al convulsiilor și al dramelor lor sufletești, angoasa, desperarea în fața trăirii sentimentului morții iminente. Și cum am putea să nu amintim în acest context deosebita profunzime metafizică a picturii lui Țuculescu, semnificația (atît de distanțată de imaginea semnificantă) a ochilor săi scrutători, așezați ca o pecete fantastică peste văzduh, peste pămînt, peste ape (planșa V).

Scanned with CamScanner

Pictura modernă își are obîrșia în dubla conștiință despre tablou ca *obiect* (semnificant) și ca *proiecție a spiritului* (semnificat) (A. Jouffroy). Cei ce au rămas doar la prima articulație, la tabloul sau la sculptura considerată exclusiv ca obiect, anulează distanța dintre semnificant și semnificat, integrînd pictura arhitecturii sau simplei decorații. Spațiul și culoarea își pierd în cazul acestor opere semnificația lor reprezentativă. Primul nu mai reprezintă nimic altceva decît spațiul real existent între privitor și obiect. La fel culoarea nu mai este introdusă în sensul valorii ei simbolice sau psihologice, ci doar sub aspectul ei concret-senzorial. Profunzimea semnificativă este anulată și decorativul declarat rațiune suficientă. Dar atunci toate aceste ordini formale și coloristice nu ne mai reprezintă nimic altceva decît *pe ele însele* și întreaga operă devine *tautologică*, ca atare nulă din perspectiva sporului de cunoaștere.

Pe plan literar, direcția acestor opere, devenite tautologice prin aderarea totală a semnificantului la semnificat, este reprezentată de experiențele acelor autori pentru care narațiunea nu mai are nici o noimă. Revendicîndu-se din orientarea „noului roman", cei mai noi reprezentanți ai curentului, printre care Wolf Wondratschek, declară că „numai propozițiile contează. O narațiune este memoria unei propoziții. A povesti înseamnă a construi o propoziție și atîta tot". Iată o mostră de asemenea frază tautologică, extrasă din volumul *Früher begann der Tag mit einer Schusswunde*" (Odinioară ziua începea cu o rană de glonț)a autorului citat, apărut în 1969 în editura Carl Hanser, München :

„Și limba flautistului e lipită în fundul gurii. Un aviator bun nu duce nicăieri lipsă de aer. Portul hamburghez poate degenera foarte repede într-un tabiet. Mai jos de mîini momentul a sosit oricînd. Ceasul se rotește deasupra cadranului. Există picioare care te fac să te simți foarte singur. Ziua se vînd

romane. Înainte ziua începea cu o rană de glonț. Blănarii fac inventar. Alături găsești prosopul și săpunul" (p. 17).

Ne oprim aici, deoarece, oricît am continua, peisajul lingvistic nu se schimbă. Materialul lingvistic, extras de preferință din vocabularul cotidian, structurează șabloanele și prefabricatele într-o formă insolită. Propozițiile nu se aliniază, formînd un tot unitar, ci au numai rolul de a oferi imaginației cititorului puncte de reper. Avem de-a face aici nu cu o proză semnificativă, ci cu un arabesc lingvistic, asemenea unui motiv decorativ, care nici el nu ne prezintă nimic mai mult decît „pe sine însuși", ceea ce, desigur, nu exclude posibilitatea de a declanșa un efect estetic, propriu însă, cum vom vedea, paraartei și nu artei.

Cei ce concep însă opera ca o *proiecție a spiritului* își asumă responsabilitatea unei *atitudini reflexive* față de realitate și nu se lasă conduși doar de șocul primar al senzoriului și al „impulsurilor nedirijate". Asemenea lui Picasso, Klee, Miro, Mondrian sau Țuculescu în pictură sau lui Moore și Brîncuși în sculptură, ei integrează opera lor poeziei, metafizicii și tuturor mijloacelor de cunoaștere ce-i rămîn omului în afară de știință.

Conferind operei o profunzime cognitivă, artistul oferă publicului posibilitatea saltului calitativ de la simpla *plăcere estetică* provocată de actul „privirii", de primul contact cu opera, de șocul coloristic și formal, la *emoția artistică*, ce presupune răgazul reflexiei și al introspecției, al „cufundării" în operă prin intermediul actului de „contemplare". Prin actul contemplării, receptorul operei intră într-o stare de absorbire specială, căreia îi corespunde o dimensiune asemănătoare a operei. Trebuie să existe ceva în care cel ce „se cufundă" să poată fi „absorbit". Opera trebuie să posede deci o anumită *adîncime*, care se manifestă însă nu numai în ceea ce este contemplat, *ci*

și în contemplator. Atîta vreme cît acesta își limitează interesul contemplării numai la stratul obiectualității operei, la îngrămădeala „opacă" de linii și de culori, rămînînd deci la nivelul „privirii", fără a se ridica la cel al înțelegerii, nu se petrece nimic hotărîtor în el. Dacă se lasă însă atras de operă în adîncurile ei metafizice, atunci el devine un altul, *trăind experiența descoperirii propriei sale profunzimi interioare*. Aventura trecerii sale prin „spațiul cunoașterii artistice" îl face să se uite pe sine, să se sustragă existenței sale cotidiene, gesturilor și atitudinilor obișnuite, superficialității existenței neautentice, comune. Este, în fond, „momentul uitării de sine", intuit de Aristotel în formularea *katharsis*-ului, al regăsirii „esenței purificate de pasiunile zilnice". Este ceea ce Titu Maiorescu numea *emoție* sau *înălțare impersonală*, „condiție absolută a oricărei impresii artistice", și care „îl face pe omul stăpînit de ea să se uite pe sine ca persoană și să se înalțe în lumea ficțiunii ideale". Abia acum contemplatorul devine cu adevărat el însuși, se redescoperă, dezbrăcat de uniforma nivelatoare a *das Man*-ului heideggerian. Așadar, experiența esențială pe care i-o prilejuiește contactul profund cu opera este intim legată de cunoașterea propriei sale esențe, a propriului *eu*, nemistificat de mimări și de convenții. Această adîncime a operei, circumscrisă de distanța dintre semnificat și semnificant și pe care am numit-o „spațiul cunoașterii artistice", prilejuiește, prin actul cufundării, trăirea unei autentice experiențe cognitive pe care nici o altă formă de activitate umană nu ne-o poate oferi. De aici specificitatea și a *modalității* cunoașterii prin artă.

Ar putea să pară, întrucît am vorbit numai despre opere plastice, că această dimensiune metafizică a operei poate fi evidențiată doar în cadrul artelor vizuale și că pentru literatură, care utilizează limbajul noțional, asemenea științei, această modalitate specifică de cunoaștere și de comunicare a conți-

nutului ei nu mai poate fi la fel de limpede demonstrată. Că lucrurile nu stau așa ne-o dovedește nu numai poezia, unde distanța dintre semnificant și semnificat reprezintă spațiul de zbor al oricărei metafore, dar și proza. În opera literară, cuvîntul are drept obiect nu să copieze lucrurile și să se modeleze după ele, ci, dimpotrivă, să facă să explodeze definițiile lor, limitele lor utilitariste, semnificațiile lor uzuale, să scoată din ele, ca dintr-un silex lovit, posibilități imprevizibile și făgăduieli, semnificația latentă pe care o purtau în ele și care face din realitățile aparent cele mai banale *materialul unei alte realități*. Poetul fiind, cum spunea Blaga, nu un mînuitor, ci un „mîntuitor" al cuvintelor, pe care le scoate din starea lor naturală spre a le conferi o forță mitică și demiurgică, el creează din cuvintele cele mai banale o altă lume, ireală, dar reală totodată, atît de convingătoare, încît ne identificăm cu ea, ne ghidăm după ea, bucurîndu-ne sau suferind pentru ea:

„Cînd mi se îngroașe sîngele de imagini,
Îmi deschid venele cu o stea
Și-l las să curgă în noapte
Pînă se colorează cerul în roșu
Și păsările încep să cînte
Crezînd că vin zorii".

(*Iluzie*)

Dar dacă iluzia produsă de cuvînt este în poezie dincolo de orice discuție, forța semnificativă a narațiunii (ca semnificant), a cuvîntului care „spune" mai mult decît descrie, nu este mai redus nici în proză. Vom folosi un singur exemplu din excelentul roman *Păsările*, al lui Alexandru Ivasiuc. În „Prolog", dorind să ne sugereze scurgerea ireversibilă a timpului prin existența fizică și spirituală a eroului, din care, cu trecerea treptată a anilor „materia începe să se retragă, cerîn-

du-şi politicos scuze", cum spune un poet, Al. Ivasiuc foloseşte cuvinte care în sine sînt de o banalitate desăvîrşită. Structurarea lor anecdotică ar putea fi rezumată şi ea în doar patru cuvinte: „trecerea unei femei pe plajă". Prin gradaţie însă, prin forţa de sugestie, această „anecdotă" devine o metaforă cu o remarcabilă profunzime şi capacitate de surprindere a adevărului psihic, al trăirii sentimentului îmbătrînirii. Trecerea ei obsesivă, mereu în verde, mereu în acelaşi sens pe fundalul invariant al mării, neputinţa sau dezinteresul eroului de a-i desluşi vreodată chipul, capătă dimensiuni fantastice, părăsind pe nesimţite sfera realului şi intrînd în vis, în halucinaţie, amintindu-ne atmosfera unui tablou de Chirico. Forţa cognitivă a metaforei, al cărei spaţiu de zbor îl constituie distanţa dintre semnificant şi semnificat, îl ajută pe artist să reveleze ceea ce cu mijloacele obişnuite nu poate exprima. Blaga vorbea în acest sens de „metafore revelatorii", care sporesc semnificaţia faptelor la care se referă, scoţînd la iveală faţete ascunse, nebănuite ale acestora. „Metaforele revelatorii — scria Blaga — încearcă într-un fel *revelarea* unui « mister » prin mijloace pe care ni le pune la îndemînă lumea concretă, experienţa sensibilă şi lumea imaginară. Cînd, de pildă, ciobanul din *Mioriţa* numeşte moartea « a lumii mireasă » şi pieirea sa « o nuntă », el relevează, punînd în imaginar relief, o latură *ascunsă* a faptului « moarte ». Metafora îmbogăţeşte în cazul acesta însăşi semnificaţia faptului la care se referă şi care, înainte de a fi atins de harul metaforelor în chestiune, avea încă o înfăţişare de taină pecetluită" [39]. În acest sens, prin forţa lor creatoare, metaforele (proprii de altfel nu numai literaturii sau poeziei) au, dincolo de funcţia lor estetică, o funcţie cognitivă. Chiar atunci cînd se referă la lucruri şi la fenomene cunoscute (sau *aparent*, respectiv *incomplet* cunoscute), ele ne redau prospeţimea privirii dintîi, anulînd înţelesul obişnuit, adesea

impropriu, al faptelor, substituindu-le o nouă viziune, suspendînd vechi înțelesuri și proclamînd altele. Caracterul polisemic al oricărei metafore sau alegorii, echivocitatea oricărui rezultat obținut prin decodificarea, prin interpretarea ei, lărgește la nesfîrșit gama nuanțelor ce pot fi astfel revelate. Ambiguitatea semnificațiilor conotate în opera de artă reprezintă una dintre caracteristicile specifice ale modalității de cunoaștere artistică, singurul tip de cunoaștere bazat pe participarea activă a subiectului (respectiv receptorului) la cristalizarea conținutului de cunoaștere comunicat. Datorită caracterului ei „deschis", structura operei nu este niciodată definitiv încheiată, consumatorul avînd rolul de a o duce mai departe, putînd da mereu o *altă semnificație* semnificantului respectiv prin aceea că integrează mesajul operei într-un sistem de referință propriu (mereu altul de la individ la individ și de la epocă la epocă, după „cîmpul ideologic" și spiritual în care este decodificată opera). De aici și valențele cognitive inepuizabile ale capodoperelor, posibilitatea revenirii repetate asupra lor, întîlnirea cu ele îmbogățindu-ne cu mereu noi semnificații și adevăruri.

Scanned with CamScanner

ADEVĂRUL ARTEI

Problema virtuţilor cognitive ale artei o ridică şi pe cea a valabilităţii acestei cunoaşteri, a concordanţei ei cu adevărul. Aici ar fi veriga slabă de care trag cu stăruinţă cei care neagă artei orice contribuţie la cunoaştere. „Artei nu i se poate aplica criteriul logic al adevărului", sună sentinţa lor ultimă. Întreaga controversă pare să fie însă, după S. Langer, în mare măsură de ordin semantic: ce înţelegem prin „cunoaştere", „adevăr", „înţelepciune"? Dacă orice adevăr este conceptual şi teoretic, atunci, evident, arta nu poate reprezenta o formă a adevărului. Pe de altă parte, dacă se acceptă definiţii pozitiviste, restrictive, care limitează adevărul la ceea ce poate fi verificat metodic de către oricine, ajungîndu-se *la acelaşi rezultat*, atunci arta nu poate fi, experimental, o formă a adevărului. În această situaţie, soluţia constă, după S. Langer, în a admite existenţa unui adevăr bimodal sau plurimodal, în a admite existenţa mai multor „moduri de cunoaştere" sau a două tipuri fundamentale de cunoaştere, fiecare folosind un sistem propriu de semne lingvistice: ştiinţele, care folosesc modul „discursiv", şi artele, care utilizează modul „simbolismului reprezentativ" [40]. Perceperea estetică a realităţii se desfăşoară deci independent de perceperea intelectuală a lumii. Artiştii percep lumea experienţei într-un mod specific, exprimînd, în felul lor, adevăruri valabile despre esenţa realităţii. Există, după Herbert Read, „două căi de înţelegere, două activităţi mintale complet deosebite, una fiind reprezentată de un artist ca Rembrandt, a doua de contemporanul său Spinoza"[41].

Făcînd distincţie între „reflectarea veridică a unei realităţi independente de observator", specifică ştiinţei, şi adevărul artei, care nu presupune pentru validarea sa decît consonanţa cu aşteptările şi cu trăirile receptorului, Proust scria că „opera scriitorului nu este decît un fel de instrument optic,

pe care acesta îl oferă cititorului cu scopul de a-l pune în situația favorabilă de a discerne înăuntrul său ceea ce fără această carte poate că n-ar fi văzut niciodată el însuși. *Recunoașterea în sine de către cititor a ceea ce spune cartea este o dovadă a adevărului ei și viceversa*" [42]. În același sens, vorbind în *Știința literaturii* (vol. I, 1926) despre frumosul capodoperelor ca despre un „adevăr al simțirii", Mihail Dragomirescu afirma că acesta se verifică prin *identitatea* dintre emoția artistului, transfigurată în operă, și cea a receptorilor, deci prin retrăirea în receptori variați a „sensibilității operei". În perspectiva acestor distincții și conceperi ale adevărului artei se înscrie și seria de articole în care Adrian Rădulescu realizează o utilă și pertinentă analiză a *specificității adevărului artistic*[43].

Disocierea riguroasă între „adevărul artistic" și concordanța operei" este un prim pas indispensabil în înțelegerea specificității adevărului operei. Prin „concordanță" înțelegem, în sensul distincției făcute de A. Rădulescu între „adevăr" și „veridicitate", compatibilitatea a ceea ce am numit stratul narativ al operei — cunoștințele nespecifice — cu adevărurile istoriei, științelor, moralei etc., cu alte cuvinte corespondența reprezentării artistice a unui fapt (deci a semnificantului) cu imaginea lui naturală, științifică sau cotidiană. Prin el însuși, gradul de concordanță nu afectează valoarea artistică a unei opere, pentru că adevărul ei este altul și criteriul său este conținut în opera însăși. De aceea aprecierea valorii cognitive a operei conform unor criterii împrumutate din sociologie, psihologie, istorie etc. este inoperantă, criteriile amintite vizînd doar „concordanța operei" și nu „adevărul" ei artistic. Acesta din urmă se referă întotdeauna la conținut și la o corespondență exclusiv umană, întrucît, pentru a transforma un obiect oarecare din realitate într-un „obiect artistic" (conferind semnificantului o semnificație artistică), „artistul introduce, ca să-l

citäm din nou pe A. Rădulescu, întotdeauna (prin talentul, experienţa de viaţă, cultura sa etc.) în motivul real al creaţiei sale (natural, istoric, social, psihologic, filozofic etc.) o dimensiune umană, o manifestare ideală a propriei sale personalităţi, un om imaginar", care reprezintă simbolul unei viziuni, al unei aspiraţii şi atitudini umane. În lumina acestor precizări, adevărul cunoaşterii prilejuite de artă, respectiv *confirmarea sa*, ne e dată de „regăsirea" (la modul afirmativ sau negativ, al amintirii sau al aspiraţiei) a *omului real* (publicul) în „*omul imaginar*" al operei de artă [44]. Vorbind în cugetările sale despre om de nevoia acestei „regăsiri", Pascal observa că „noi nu ne mulţumim cu trăirea pe care o avem în noi şi în propria noastră fiinţă; voim să trăim în imaginaţia celorlalţi, să ne regăsim în omul imaginar (*l'homme imaginaire*) ce sîntem în mintea celorlalţi, să trăim o existenţă imaginară" [45].

Aşadar, spre deosebire de adevărul ştiinţei, adevărul cunoaşterii artistice nu se mai „verifică", prin confruntarea sa cu un obiect sau fenomen din realitatea obiectivă. Un roman istoric avînd ca figură centrală o mare personalitate (politică, ştiinţifică sau artistică) poate fi, sub aspectul concordanţei sale cu datele biografice exacte, consemnate scrupulos de istoric, mai mult sau mai puţin fals şi cu toate acestea profund veridic, profund adevărat, *credibil* în ceea ce priveşte dimensiunea umană reală, esenţa profilului psihologic al eroului. Uneori o asemenea abatere de la banalitatea „reală" a desfăşurării unui eveniment sau al biografiei unui personaj este tocmai condiţia sesizării şi redării esenţialului. Din punctul de vedere al oricărui tratat de anatomie, *Odalisca* lui Ingres (cu vertebra ei în plus), alungirea fiinţelor plăsmuite de El Greco sau a figurinelor lui Giacometti constituie tot atîtea aberaţii. Răspunzînd într-o scrisoare observaţiei că figurile sale nu sînt corect desenate, Van Gogh scria : „Spune-i lui Serret că aş fi dezolat

Scanned with CamScanner

dacă figurile mele ar fi bune...Spune-i că găsesc admirabile figurile lui Michelangelo, deşi picioarele sînt hotărît prea lungi, şoldurile, bazinul prea late. Spune-i că dorinţa mea cea mai mare este să învăţ cum se fac astfel de abateri de la realitate, astfel de inexactităţi şi prelucrări ivite întîmplător, ei da, astfel de minciuni dacă vrei, dar mai preţioase decît adevărurile propriu-zise".

Exprimîndu-şi propria aventură emoţională, artistul conferă experienţei sale o expresie *comunicabilă*, permiţînd astfel semenilor săi *să se recunoască* printr-o analogie cu propria lor experienţă pe acel tărîm. Şi tocmai de aceea plasarea obiectului de artă exclusiv în planul iminenţei lui ontice, considerarea lui ca „obiect opac" ce nu are a ne comunica nimic alta decît prezenţa sa fizică în spaţiul dat, tinde să transforme arta dintr-o activitate de cunoaştere într-o caligrafiere de formule tautologice. Semnificantul aderînd la semnificat, nici cristalizarea unui adevăr artistic în asemenea opere nu ni se mai pare posibilă.

Considerăm de asemenea necesar să prevenim confuzia ce se face uneori prin identificarea adevărului artei cu valoarea artistică. Din formularea: „Adevărul artistic este şi trebuie să fie o valoare, iar valoarea artistică este şi trebuie să fie adevăr", numai partea a doua a afirmaţiei poate fi susţinută. Corect ar fi să spunem că, dacă nu poate exista operă de artă valoroasă care să nu posede totodată adevăr artistic, nu orice operă ce se verifică drept adevărată (prin întîlnirea dintre „omul imaginar" şi cel „real") reprezintă prin aceasta şi o valoare artistică. Aceasta deoarece în toate timpurile nu numai capodoperele, ci şi operele mediocre şi submediocre şi-au găsit şi formatpublicul lor şi au putut apărea şi avea succes (chiar dacă numai temporar) tocmai datorită faptului că răspundeau unei anumite necesităţi, că mediocritatea idealurilor şi aspiraţiilor autorului (respectiv „omul imaginar") corespundea mediocri-

Scanned with CamScanner

tăţii „omului real", respectiv acelei categorii de public ce „gusta" aceea artă şi se regăsea în ea. Nu poate fi negat faptul că trăim azi o epocă de masificare a gusturilor şi de proliferare a *kitsch*-ului, şi aceasta datorită nu unor presiuni administrative, ci (oricît ne-ar fi de neplăcut s-o recunoaştem) faptului că o parte a publicului îşi vede proiectat gustul şi aşteptările estetice în asemenea opere, că se identifică cu ele. Bineînţeles, intervine aici problema educabilităţii gustului şi transformărilor petrecute în însăşi conştiinţa socială a indivizilor, dar nu e mai puţin adevărat că, cel puţin la un moment dat, opera respectivă şi-a avut publicul ei, posedînd deci un anumit cuantum de adevăr artistic, în pofida faptului că era lipsită de valoare artistică reală. De aceea considerăm că o distincţie între adevărul artistic şi valoare este nu numai posibilă, ci şi obligatorie. Coincidenţa dintre adevăr şi valoare este un caz fericit, nu însă şi rezultatul obligatoriu al oricărui act de creaţie artistică.

Dar lipsa de adevăr, aşadar „opacitatea" cognitivă a unei opere mai poate avea şi alte cauze, care nu ţin de talentul autorului, ci de receptorul ei, precum şi de epoca în care se încearcă descifrarea mesajului ei. Ajungem astfel la o problemă insuficient analizată pînă acum *pe plan estetic*, dar deosebit de importantă pentru înţelegerea acelui specific al modalităţii artistice de cunoaştere, şi anume *caracterul istoric al adevărului şi valabilităţii cunoştinţelor specifice transmise de artă*. Fără pretenţia de a o epuiza şi rezervîndu-ne dreptul de a reveni asupra ei mai în amănunţime cu alt prilej, vom încerca să surprindem aspectele principale ale acestei probleme.

Constînd din întîlnirea dintre două experienţe umane pe planul atît de labil al subiectivităţii, adevărul operei nu are nici el un caracter stabil, permanent, depinzînd, pe de o parte, de „cîmpul ideologic" în care este decodificată opera şi, pe de alta, de transformările suferite de-a lungul timpului de către

public (atît pe planul general uman, cît și pe cel individual). De aceea o operă care a deținut cîndva adevăr artistic, reflectînd idealuri sau caracteristici ale sensibilității și intelectualității unui anumit tip uman sau unei anumite societăți, poate deveni, în altă epocă și în alte condiții sociale, irelevantă, „mută", deci neadevărată pe plan artistic. Cînd forma ei a deținut o valoare expresivă deosebită, ea poate rămîne în sfera esteticului, trecînd în planul artizanal sau decorativ. Este cazul atîtor obiecte artistice de cult, al fetișurilor, al incantațiilor magice sau al operelor de inspirație exclusiv mistică, care nu mai oferă azi prilejuri de cunoaștere decît istoricului și etnografului sau arheologului, dar în ipostază de specialist, de om de știință și nu de public al artei. E cazul, de pildă, și al unei mari părți a literaturii cavalerești sau a poeziei salonarde (de „curte") din secolul al XVI-lea, care, deși au reprezentat în epocă prilejul unei incandescente întîlniri dintre „omul imaginar" și cel „real", nu ne mai comunică astăzi (cu excepția capodoperelor de tipul lui *Don Quijote* sau a sonetelor ronsardiene) decît cel mult „cunoștințe nespecifice". Dar această trecere din latență în realitate și invers, această intrare și ieșire din scenă a adevărului unei anumite opere poate fi evidențiată nu numai de-a lungul unei perioade istorice îndelungate sau în cazul transferării ei în alt cadru sociocultural, ci și în cel al lecturii (sau contemplării) ei succesive *de către același om* de-a lungul mai multor etape din viața sa. Idealurile noastre de viață, estetice etc., aspirațiile, necesitățile noastre spirituale sau disponibilitățile afective se schimbă, și o operă care ne-a înrîurit cîndva în mod profund, reîntîlnită peste cîteva decenii, ne poate lăsa total indiferenți și invers. Aici se află, credem, și principala explicație a fluctuațiilor de modă și de succes al unor opere. Și tot astfel poate fi înțeleasă „tăcerea" artei grecești clasice de-a lungul unui întreg mileniu dominat de misticism și de religiozitate,

Scanned with CamScanner

în care n-a găsit corespondenţe umane pentru a se afirma şi tot aşa se explică „redescoperirea" şi marea ei strălucire în Renaştere, cu oamenii şi cu idealurile căreia avea atît de intime afinităţi. Şi nici măcar nu este nevoie ca „adevărul" descoperit de contemporani şi mai ales de urmaşi în operă să fie neapărat acela resimţit şi introdus în mod voluntar, conştient de către autorul ei. Profunzimea umană a marilor opere izvorăşte tocmai din faptul că potenţialitatea valorilor cuprinse în ea este totdeauna mai mare decît ceea ce *se actualizează* prin receptarea ei la un moment dat şi tocmai aici stă forţa dăinuirii lor în timp, posibilitatea reîntîlnirilor repetate şi mereu noi cu aceste capodopere. Valoarea artistică şi deci de cunoaştere a creaţiei shakespeariene este dincolo de orice dubiu, dar niciodată ea nu a cunoscut o confirmare mai profundă a adevărului ei ca azi. Iar interpretarea atît de diferită şi total înnoitoare dată numai în ultimii ani *Regelui Lear*, de pildă, de către doi regizori contemporani de excepţie — i-am numit pe Peter Brock şi Radu Penciulescu — sînt tot atîtea întîlniri ale omului secolului al XX-lea cu „omul imaginar" al operei, tot atîtea regăsiri ale sensibilităţii contemporane în adevărul operei shakespeariene.

Posibilitatea acestei incandescente întîlniri dintre conţinutul ideal, inepuizabil al marilor opere şi zonele de sensibilitate şi de spiritualitate ale publicului contemporan, întîlnire care pune în lumină „momentul adevărului", explică şi marea forţă a artei de a înrîuri conştiinţele. Ea pune şi mai pregnant în evidenţă responsabilitatea socială a artistului care nu mai poate vedea astfel în creaţia sa un simplu joc formal, un simplu experiment stilistic.

În acest sens o artă *adevărată* este o artă cu care cît mai mulţi oameni pot să se identifice, recunoscîndu-şi exprimate în ea

Scanned with CamScanner

idealurile și năzuințele cele mai înflăcărate, întrebările, ezitările și speranțele ce însoțesc confruntarea fiecăruia cu prezentul pe care-l străbate. „Adevărul artistic — remarcă G.Lukács — , este, ca orice adevăr, unul istoric; geneza lui firească se află în convergență cu posibilitatea de punere în evidență, de ridicare la calitatea de a putea fi trăit a unui moment din dezvoltarea omenirii".

Scanned with CamScanner

CONCLUZII

Am ajuns la punctul cînd a devenit, sperăm, evident pentru ce, afirmînd virtuţile cognitive ale operei, efectuăm totodată o pledoarie pentru artă, pentru semnificaţia ei umană majoră şi permanenta ei necesitate. De ce o asemenea pledoarie ni s-a părut necesară vom arăta în partea a doua a acestei lucrări, în care propunem criteriile distingerii dintre artă şi paraartă, dintre opera prilej de cunoaştere şi opera tautologică.

Ceea ce am dori să accentuăm cu ocazia acestor prime concluzii este faptul că efortul spre cunoaştere nu stă la alegerea artistului, că el este cuprins în însăşi definiţia creaţiei artistice şi că astfel orice operă de artă autentică reprezintă un act de cunoaştere şi de comunicare a ei şi poartă nimbul artei numai în măsura în care izbuteşte cu adevărat acest lucru. Artistul se înscrie astfel în traiectoria unei necesităţi general-umane, manifestată în dorinţa de a cuprinde şi înfăţişa, cum scrie H. Read, „izvorul subiectiv al tuturor imaginilor şi al simbolurilor pe care le creează în încercarea sa de a construi o realitate exterioară, adică *în încercarea de a se înţelege pe sine*. Două posibilităţi i se oferă : să-şi dea seama de ceea ce este unic în fiecare individ — subiectivitatea sa, sau să-şi dea seama de ceea ce este comun tuturor oamenilor, — umanitatea lor". În ambele cazuri, „mărturia artei" este hotărîtoare.

Tot astfel trebuie înţeleasă funcţia demistificatoare şi „de trezire" a artei, care ajută omul să-şi recunoască imensitatea fiinţei sale, reamintindu-i ceea ce atît de des uită : cascada permanentă din care face parte. Funcţia spirituală a artei constă în relevarea laturilor şi a semnificaţiilor ascunse ale existentului. Cînd nu-şi îndeplineşte această menire, opera nu e, cum spunea

Scanned with CamScanner

Blaga, decît „un joc agreabil, dar lipsită de o justificare mai adîncă și deci nenecesară. Operele care nu mai rezultă nici din constituția, nici din modul existențial specific uman, marcat de elanul spre cunoaștere, ci mai curînd din împrejurări cu totul accidentale sau din simplu capriciu, vor reprezenta întotdeauna în universul artei o anomalie".

Înțelegînd astfel responsabilitatea sa, artistul nu-și mai poate privi opera ca pe o simplă experiență vizuală sau chiar afectivă. Arta trece astfel dincolo de domeniul esteticului, care rămîne propriu doar paraartei sau decorativului și artizanatului. Înțeleasă în acest fel, *arta* modernă este în primul rînd un instrument de investigare capabil să exploreze zonele cele mai profunde ale ființei umane, lărgind astfel cîmpul cunoașterii noastre într-un domeniu cu încă prea multe necunoscute. „Numărul lucrurilor pe care le știm despre noi înșine — scria romancierul, poetul și criticul de artă Alain Jouffroy — și despre adevărul existenței umane ne apare încă derizoriu în raport cu acela al lucrurilor pe care nu le știm și a căror realitate grea și opacă o resimțim. De fapt, există pentru individ o întîrziere considerabilă a propriei sale experiențe cotidiene față de enormitatea inexorabilă a unei lumi care sălășluiește în el și care din timp în timp îl depășește. Pictura și sculptura pentru unii artiști rămîne un mijloc de a dejuca această inadecvare. Artistul ne oferă deci, secvență cu secvență, o mereu completată și revizuită hartă a individualității, în care receptorul va ști să se regăsească pe sine însuși în toate complicațiile sale psihologice, sociale, biologice și ideologice" [46]. Iată pentru ce atunci cînd, așa cum se întîmplă cu unele direcții ale producției estetice contemporane, nu mai există nici o distanță între semnificant și semnificat, cînd obiectul tinde doar să *se prezinte* iar nu *să*

reprezinte, renunţînd la orice pretenţie de comunicare, opera respectivă nu poate deţine adevăr artistic, dar prin aceasta nici valoare artistică. Devine explicabilă astfel atitudinea acelor teoreticieni ai artei moderne (şi ne gîndim în special la G.C.Argan) care, vrînd să justifice asemenea produse pe planul artei, ezită să recunoască funcţia cognitivă a artei. Dar afirmaţia că arta înseamnă în primul rînd crearea unei noi realităţi, a unei lumi proprii şi nu reflectarea unei realităţi preexistente nu contrazice teza noastră, deoarece artistul „construieşte" tocmai în intenţia, conştientizată sau nu, de a face vizibil şi deci comunicabil un anumit tip de experienţă importantă pentru existenţa sa, o anumită revelaţie, un anumit adevăr, iar nu pentru a spori pur şi simplu cantitativ numărul obiectelor existente în natură cu încă unul, oricît de bizar sau imprevizibil. În această categorie putem include şi operele aparţinînd „informalului", respectiv „acele forme de abstracţionism în care — cum scrie Gillo Dorfles — nu numai că lipseşte orice dorinţă şi orice încercare de figuraţie, dar lipseşte şi orice voinţă semnică şi semantică" [47], astfel încît opera decade din lumea semnelor în cea a semnalelor fizice fără semnificaţie, „din cultură în natură" (H. Wald). Punînd accentul exclusiv asupra actului de instaurare, de construire a operei existente în şi pentru sine (şi văzînd în acest act raţiunea suficientă a artei) independent de orice semnificaţie evocabilă prin compoziţie artistică, este evident că asemenea direcţii artistice (?) refuză operei lor orice dimensiune cognitivă. Spre a rămîne consecvenţi cu întreaga demonstraţie de pînă acum, nu vom putea omologa asemenea produse ca opere de artă. Înseamnă aceasta că le negăm dreptul la existenţă, că le barăm accesul la public sau că nu le recunoaştem capacitatea de şoc coloristic sau formal deci

capacitatea de a interesa, chiar de a „place"? Distingîndu-le de artă, *care înseamnă cunoaştere*, nu facem o judecată de valoare, ci una tipologică. Totuşi, cum *numim* acest fenomen real, cu coordonate *proprii* şi forme de manifestare *specifice*?

Din aceste întrebări şi frămîntări metodologice şi din nevoia de sistem şi de noncontradicţie am ajuns la circumscrierea fenomenului de *paraartă*, ale cărei caracteristici şi funcţii social-estetice specifice le expunem în cele ce urmează.

Scanned with CamScanner

Opera tautologică

Partea a II-a

O CRIZĂ SEMANTICĂ

O stafie cutreieră prin muzee. Cu gesturi bizare metamorfozează pînă la nerecunoaştere exponatele pe care secole de-a rîndul ne-am obişnuit să le considerăm artă. O stafie cutreieră prin muzee, prin librării şi prin sălile de concert, lăsînd pe buzele tuturor întrebarea : dispare arta ?

Momentul de autentică derută pe care-l trăieşte publicul larg, şi nu numai el, în faţa unei părţi a fenomenului artistic contemporan deschide o perspectivă sceptică asupra coerenţei esteticii contemporane, alimentînd părerea că ea pare a se dovedi incapabilă să ofere soluţii convenabile pentru toţi cu privire la ultimele forme de manifestare ale activităţii artistice.

Deruta teoretică a esteticienilor în faţa unei părţi a creaţiei artistice contemporane este, credem, nu rezultatul unei crize a creaţiei artistice, ci efectul unei crize declanşate pe plan categorial, logic, în primul rînd al unei crize a noţiunii de artă. Secole întregi estetica şi-a şlefuit şi perfecţionat un arsenal categorial pentru înţelegerea şi explicarea artei, un instrument de lucru, devenit brusc ineficace şi generator de confuzii de îndată ce a fost aplicat unor fenomene legate de cele mai radicale tendinţe de înnoire a artei.

Această „criză semantică" a fost provocată, după părerea noastră de apariţia pe plan estetic a unui fenomen nou, *alături* şi *distinct* de artă, denumit încă, prin abuz lingvistic, cu acelaşi termen ca şi fenomenul din care s-a desprins şi de care se deosebeşte. Este o criză a conceptului şi pentru că nu putem lărgi la

Scanned with CamScanner

infinit graniţele unei noţiuni fără a cădea în pericolul ca acest termen să se dilate pînă la indistincţie, incluzînd în sfera lui fenomene atît de diferite, încît ajung incompatibile între ele, ceea ce transformă, bineînţeles, întregul edificiu al definiţiei într-un nonsens logic. Definiţia noţiunii de artă, cu toate amendamentele pe care dinamica realităţii i le-a impus, s-a bazat întotdeauna pe cîteva elemente permanente şi general-valabile, care au permis să convieţuiască fără „scandal logic", sub cupola aceleiaşi noţiuni, produsele unor milenii de variată activitate artistică. Ele pot fi depistate de-a lungul întregii istorii a creaţiei artistice, legînd imaginea lui Nefertiti cu *Măiastra* lui Brîncuşi sau epopeea homerică de cea proustiană. Acest fir se rupe însă brusc în faţa unor fenomene detectabile adesea în cadrul unor curente precum *pop* şi *op-arta*, *action painting*, *arta minimală* sau *muzica concretă*.

După părerea noastră, sîntem de cîteva decenii martorii uneia dintre cele mai însemnate revoluţii din estetică, similară celeia care a provocat, cu milenii în urmă, desprinderea şi constituirea artei ca fenomen aparte din sincronismul atitudinii estetice generale a omului în faţa realităţii. Considerăm că aceste fenomene, în faţa cărora logica artei rămîne mută, reprezintă germenii desprinderii din artă a unei noi atitudini şi activităţi estetice a omului, menită să răspundă, fără a face arta mai puţin necesară, unor necesităţi spirituale şi sociale noi ale omului contemporan, atît în ipostaza lui de creator cît şi în cea de public. Caracteristicile şi modul propriu de existenţă a acestor noi forme de manifestare a creativităţii umane pe plan estetic constituie o problemă a cărei studiere trebuie abia inaugurată. Ne mulţumim deocamdată să le semnalăm şi să le depistăm cîteva coordonate, mai ales pe linia, tot atît de necesară în această primă fază de tatonări, a ceea ce *nu sînt* ele.

Scanned with CamScanner

„DEFINIȚIA NEGATIVĂ" A ARTEI

Unii teoreticieni justifică prin *dinamicitatea* conceptului de artă cerința de a nu se stabili nici un fel de limite apriorice ariei lui de cuprindere, enunțînd că în artă „orice este posibil" și că nimic nu trebuie să frîneze libera inventivitate a creatorului. Cînd o teorie, cînd o „lege" estetică se dovedește neadecvată unei valori artistice, trebuie respinsă teoria respectivă, ni se spune, și nu valoarea artistică unică. Dar, în afara acestei teorii, a acestui *cadru de referință*, de unde mai știm că avem de-a face cu o valoare, cine ne mai certifică apartenența ei la clasa X a obiectelor din care face parte și care sînt numite toate prin aceeași noțiune? De vreme ce orice criteriu de raportare exterior operei este anulat, pe ce bază mai putem distinge valoarea de nonvaloare, căutarea de impostură și de epatare cu orice preț. Apoi, cine spune că, incluzînd obiectul respectiv într-un *sistem nou* de referință, într-o altă clasă de obiecte, cu care are comun trăsături esențiale și nu doar aspecte colaterale, îl „respingem", că-i negăm dreptul la apariție și la manifestare? Se confundă aici o problemă metodologică cu o acțiune de reprimare. Este confuzia care se face cînd sîntem preveniți că este mai bine să renunțăm la o „definiție veche de două milenii" decît la o operă valoroasă apărută într-o zi, care contrazice această lege. Nimeni nu dorește „să renunțe" la opera respectivă, mai ales cînd este realmente valoroasă. Dar, dacă într-adevăr ea „contrazice" tot ceea ce pînă la ea a fost considerat artă, nu este mai logic să încercăm să-i găsim un *statut de existență propriu*, mai cu seamă cînd fenomenul nu este singular, decît să renunțăm la criteriile care au fost și *rămîn operante* pentru întreaga clasă de obiecte cu care noul fenomen intră în contradicție. Acest relativism total, care deschide porțile oricărei imposturi, desființează estetica ca teorie, ca știință, postulînd

Scanned with CamScanner

tot atîtea estetici cîte opere de artă şi tot atîtea criterii valorice cîte receptări există.

Fluiditatea istorică a oricărui concept, universalitatea sa presupun, pentru ca el să nu se autodesfiinţeze, permanenţa şi stabilitatea malurilor. A preciza cu rigoare aceste permanenţe ce caracterizează fenomenul şi-l individualizează în ciuda fluxului continuu prin care trec modurile sale concrete de manifestare nu înseamnă a pune graniţe artificiale în calea realităţii şi constituie un exemplu al modului în care estetica poate şi trebuie să fie normativă.

Distincţia dintre *artă* şi ceea ce pînă la ivirea unui termen mai inspirat vom numi *paraartă* trebuie efectuată deci din *perspectiva teoretică* a esteticii, care, aşa cum observă U. Eco, „ia în consideraţie varietatea poeticilor posibile, diversitatea procedeelor de creaţie, dar aspiră în cele din urmă la *definiţii generale* care să-i permită o *aplicare omogenă* a categoriei «operă de artă» , unor experienţe multiple", de la pictura şi sculptura egipteană sau clasică greacă la Picasso, Klee, Ţuculescu sau Brâncuşi. Aspiraţie justificată, care tinde să regăsească, chiar şi în schimbarea istorică a gusturilor şi atitudinilor faţă de artă, o permanenţă, o statornicie a *structurilor fundamentale* şi a comportamentului uman" [1]. Iată pentru ce, a pune problema *limitelor artei* nu înseamnă a limita sensibilitatea estetică umană, chiar şi numai pentru faptul că arta nu epuizează în întregime modalităţile de manifestare ale acestei sensibilităţi. Stabilirea limitelor este imperios necesară, întrucît includerea unor obiecte şi fenomene care nu fac parte din clasa definită lasă impresia că notele caracteristice, permanente ale acesteia şi-au pierdut valabilitatea generală, că însăşi arta în cazul nostru a început să se destrame, să dispară.

Scanned with CamScanner

Criteriul de diferențiere tipologică (nu valorică) a artei de fenomenul *„paraartistic"** ne este oferit de prezența sau de absența caracteristicilor care stau în mod obligatoriu la baza oricărui fenomen de artă, caracteristici pe care, *fără pretenția de a le epuiza*, vom încerca să le precizăm în continuare. Nu înainte însă de a mai preveni unele obiecții și de a stabili cu claritate ce ne propunem.

Dacă, cum am arătat, ni se cere uneori să nu ezităm în fața nici unei opere noi în numele unei definiții cu care intră în conflict, mai există și o altă poziție care neagă posibilitatea oricărei definiri a artei. Școala estetică influențată de filozofia lui Wittgenstein, și îndeosebi de ultima sa lucrare, *Philosophical Investigations* (1953), este de părere că nu am putea da o definiție valabilă a noțiunii de artă. Așa afirmă, de pildă, Morris Weitz, unul dintre esteticienii americani fruntași ai generației de mijloc, în eseul său programatic *The Role of Theory in Aesthetics*[2], accentuînd că este fără sens să căutăm detectarea unei esențe, întrucît nu există fenomene identice, și aceasta mai ales în sfera fenomenelor sociale, atît de schimbătoare și de

* Precizăm că în accepția noastră noțiunea de „paraartă" se distinge net de conceptul blagian de „paraestetic". Folosit de Blaga drept sinonim al grecescului *para kalia* și al nemțescului *Kitsch*, termenul de „paraestetic" denumește o structură estetică deplasată, o „corcitură", cu alte cuvinte rezultatul deplasării criteriilor de apreciere din sfera artei în cea a frumosului natural și invers. În viziunea estetică a lui Blaga, denumirea de „paraestetic" include o *judecată de valoare* depreciativă, marcînd eșecul demersului creator. Exemple de „paraestetic" ar fi peisajele „fotografice" gen „carte poștală", pictura de gang, „scenele de budoar", „nuduri ce satisfac în chip direct ochiul sexului" sau, în literatură, unele produse ale semănătorismului. În ceea ce privește, termenul de „*para*-artă" (în sens de *alături* de artă) vizează o diferențiere tipologică, de gen, circumscriind un domeniu *autonom*, dar legitim din sfera mai cuprinzătoare a esteticului, un domeniu cu finalități și criterii proprii și, respectiv, cu reușitele și rebuturile sale. Termenul de „paraartă" nu este deci în nici un caz subsumabil noțiunilor de „artă notată" sau „artă de slabă calitate".

irepetabile, arta reprezentînd din acest punct de vedere un caz extrem. Dar această situaţie nu este specifică doar artei sau ştiinţelor sociale. În toate domeniile avem de-a face cu permanenta transformare a obiectului cercetării, dar acest lucru nu pune în discuţie valabilitatea unei definiţii. O definiţie este întotdeauna condiţionată istoric; fiecare element nou poate duce la o lărgire sau restrîngere a definiţiei existente *dacă nu contrazice notele fundamentale perene*, care nu epuizează conţinutul definiţiei, dar îi asigură validitatea logică. Cu alte cuvinte, arta nu reprezintă o asemenea excepţie încît noţiunea de „artă" să fie expusă unei echivocităţi cronice. O definiţie reală a artei poate şi trebuie să fie apărată împotriva unei asemenea instabilităţi şi confuzii, şi anume sprijinindu-se pe istoria esteticii, privită în raport cu întreaga istorie a culturii. După părerea noastră, desprinderea artei din activitatea de producţie şi din magie a dat naştere unui concept al artei comun diferitelor culturi etnice, iar istoria creaţiei artistice a avut ca urmare, atît în privinţa anumitor constante ale naturii umane, cît şi în cea a cumulării experienţelor culturale, faptul că acea noţiune rudimentară, s-a conservat *în esenţa ei*, neschimbată pînă în zilele noastre. Este, desigur, evidenţiată o anumită evoluţie, o anumită transformare a noţiunii de artă; totuşi, această situaţie psihologică şi sociologică *nu exclude posibilitatea anumitor invarianţi*. Dacă noţiunea de artă s-ar fi transformat radical o dată cu oamenii, societăţile şi epocile pe care le-a traversat, cu ce îndreptăţire am mai putea vorbi atunci de o istorie a artei şi cum ar mai putea fi stabilite serii ideogenetice?

Din şirul acestor invarianţi ai conceptului de artă vom încerca să evidenţiem aici doar patru: *structura expresivă; intenţionalitatea artistică; expresia individuală* şi *valenţa cognitivă*. Primul priveşte exclusiv stratul ontic, aspectul fenomenologic al operei, celelalte trei surprind şi reflexul ei uman,

Scanned with CamScanner

axiologic, denotarea ei într-un anumit context sociocultural. Întrucît fenomenul artistic (în special cel contemporan) este foarte mobil, el nu poate fi delimitat decît printr-un întreg grup de caracteristici, pe care, evident, cele enumerate mai sus *nu le epuizează*. Întrucît însă nu ne-am propus ca scop principal al acestei lucrări elaborarea unei definiții exhaustive a artei, ne vom mulțumi cu acestea, ele fiindu-ne suficiente pentru distingerea artei de paraartă.

1. *Structura calităților percepute senzorial** constituie una dintre condițiile indispensabile ale apariției operei de artă și totodată fundamentul noțiunii de artă. Prin „structură" se înțelege, în general, o clasă de elemente care formează un întreg, o totalitate interdependentă. Structura ca o „totalitate interdependentă" se caracterizează, după teoreticienii *Gestalt*-ului (Wertheimer, Köhler, Koffka), prin faptul că elementele lor nu sînt sumabile. Aceasta înseamnă că elementele sînt interdependente, că se află în corelație, atunci cînd caracteristicile acestor elemente sînt condiționate în mod absolut prin structură și sînt determinate de ea, căci structura este altceva decît suma elementelor. Teoria structurii a fost atestată și aprofundată de structuraliștii moderni, precum B.H. Seldmayr și Roman Ingarden. După ei, structura dispune de o calitate configurativă fundamentală, căreia i se subordonează calitățile elementare. Ingarden numește aceasta „unitate armonică". În acest sens, structurile artistice pot fi asemănate cu structurile organice. O analiză relevantă a acestui fenomen a fost întreprinsă de Ingarden în lucrarea sa *Das literarische Kunstwerk*" (Halle, 1931, p. 13).

* Considerațiile despre structură din prezentul paragraf sintetizează, în esență, punctul de vedere (la care aderăm) expus de Stefan Morawski în comunicarea *Ein Versuch zur Bestimmung des Begriffes „Kunstwerk"* („Zeitschrift fur Ästhetik", nr. 2/1967).

Scanned with CamScanner

O altă concepţie asupra structurii este aceea care pleacă de la premisele teoriei informaţiei şi esteticii informaţionale. Ea a fost expusă pe larg de Max Bense în cele patru volume ale esteticii sale (*Aesthetica*, 1944 — 1960). În locul macroesteticii tradiţionale, el propune o microestetică, al cărei fundament îl constituie anumite obiecte, anumite clase de semne. Aceste semne nu pot fi distinse din punct de vedere conţinutistic sau formal. Clasele înseşi reprezintă o verigă a unui lanţ, a unei serii date: elementele acestor clase se află în relaţii funcţionale precise, care pot fi exprimate prin formule matematice. Procesul de structurare este aici un proces statistic—raţional, deosebindu-se de alte procese de ordin fizic prin aceea că probabilitatea de apariţie a unui element x sau y este foarte mică. Structura artistică este, ca orice structură, saturată de semne antientropice. Măsura lor este, atît în sens matematic exact, cît şi în sens estetic, „*informaţia*"[3].

Deosebirile principale în conceperea noţiunii de structură ca o categorie estetico-filozofică fundamentală pot fi sintetizate pe baza exemplelor expuse mai sus, care oferă, desigur, doar o perspectivă extrem de limitată a discuţiilor asupra acestei noţiuni, în felul următor:

— este structura o mulţime numărabilă de elemente sau *un sistem calitativ bine precizat*?

— este structura, în cazul în care alcătuieşte un sistem calitativ, perceptibilă numai într-o perspectivă intuitivă globală sau *este ea accesibilă procedeelor analitice*?

— reprezintă structura o totalitate ideal-omogenă sau *particularităţile ei sînt evidenţiate mai bine de aşa-numitele ei opoziţii*?

— este structura inteligibilă numai în sine şi pentru sine sau *abia pe baza integrării ei într-un sistem mai mare, a unei suprastructuri, respectiv a unei structuri de bază*?

Scanned with CamScanner

— dacă caracterul structurii respective este determinat printr-o structură superioară, printr-un sistem mai cuprinzător, atunci sistemul acesta este exclusiv sincronic sau *totodată diacronic*?

— este structura un produs construit, indiferent dacă este vorba de o structură naturală sau artificială, sau *ne este ea dată empiric, ceea ce înseamnă că operația structurizării trebuie efectuată în mod univoc și invariabil în cadrul sistemului cultural respectiv sub aspect atît sincronic, cît și diacronic*?

La toate aceste întrebări am răspunde la fel, și anume considerînd valabilă totdeauna doar partea a doua a alternativei, respectiv varianta subliniată. În primul rînd, nu putem reduce structurile artistice la o clasă rațională, numerică, chiar dacă un asemenea procedeu s-a dovedit posibil și eficace în cazul anumitor sisteme (cum a demonstrat estetica informațională). În al doilea rînd, înțelegerea intuitivă a întregului, așa cum și-o imaginează Dilthey și, după el, fenomenologii, nu poate fi acceptată, întrucît acest proces nu este controlabil. În al treilea rînd, concepția lui Lévi-Strauss asupra structurii trezește îndoieli, întrucît la el relațiile dintre sistem și structură sînt numai sincronice, el fiind de părere că sistemul este programabil conform unui model anumit, în vreme ce, după părerea noastră, tocmai modelul structurii respective se bazează pe existența unor sisteme care se repetă. Oricare structură artistică este semnificativă și semnificația ei reiese din sistemul fundamental de semne de care aparține; dar, în același timp, ea este și expresivă, ceea ce înseamnă că nu poate fi explicată, în perspectiva legităților sincronice-diacronice, decît prin raportarea la întreguri, la totalități mai mari, care determină modificările și ritmul ei evolutiv. Ne plasăm deci aici pe aceeași poziție de pe care Marx și-a formulat tezele metodologice și comentariile în *Capitalul*. În aceeași direcție se înscrie concepția lui G. Lukács

asupra totalităţii ca fundament al proceselor artistice în cadrul proceselor istorice ca şi ipoteza lui Lucien Goldmann asupra acelei *vision du monde*.

În caracterizarea structurii artistice, deosebit de importantă ni se pare a fi problema armoniei şi disarmoniei. Contrar unei păreri care a traversat peste două milenii din istoria artei şi cîteva secole din cea a esteticii, considerăm că structura artistică nu trebuie să fie neapărat armonioasă. E drept, noţiunea de armonie nu e nici ea total univocă. Am putea spune că armonia înseamnă deplina concordanţă a tuturor elementelor. Din păcate, conceptul de concordanţă, de acord deplin al tuturor elementelor între ele, este şi el suficient de imprecis. Este însă greu să-l înlocuim prin altul mai potrivit. Îl putem întregi, completa, prin referire la contrariul său, adică la tensiunile sau distanţele, la perturbările raporturilor dintre elemente. Cînd spunem că elementele se află în concordanţă înseamnă că ele sînt într-un anume sens de aceeaşi natură, că posedă aceleaşi caracteristici. Ele se potenţează nu prin contraste, ci prin asemănările dintre ele. Totalităţile ce decurg din ele sînt, în general, statice, respectiv puţin dinamice. Asemenea structuri sînt, desigur, valoroase şi necesare, dar la fel de valoroase şi de necesare ni se par a fi structurile disarmonice, dinamice.

Problema sistemelor armonice şi disarmonice este strîns legată de proprietatea opoziţiei, care este caracteristică structurilor artistice. În cazul sistemelor armonice înţelegem prin opoziţie anumite puncte polare ale unei compoziţii (sus-jos, mijloc-margine, dreapta-stînga ş.a.m.d.). Sau şi unitatea unui întreg evidenţiat printr-o dominantă, în opoziţie cu multitudinea părţilor componente. În sistemele disarmonice, opoziţia este mai clară, deoarece ea îmbracă forma conflictului. Cînd vorbim de structura unor calităţi senzoriale, ne gîndim la forme, culori, tonuri, semne grafice, la semnele alb-negre (pe pelicula de film),

Scanned with CamScanner

la mișcări (în dans), etc., care, în cadrul unui întreg, alcătuiesc un întreg de grad mai mic. Pe baza specificului elementelor ei individuale și a sistemelor lor parțiale de un grad mai scăzut, pe cea a jocului reciproc al elementelor, a sistemelor parțiale și, în sfîrșit, pe cea a contrastului posibil, a disonanței sau și a reacției elementelor, o asemenea structură deține o *putere de expresie proprie*. Accentul se mută astfel de pe structură pe calități, ce se impun cu deosebire atenției noastre vizuale, de vreme ce latura *senzorială* a fenomenelor ne captează în primul rînd. În acest sens am fi îndreptățiți să vorbim nu atît despre o structură, cît în mult mai mare măsură de calități structurate ierarhic și, respectiv, neierarhic. Nu trebuie totuși să accentuăm numai structura sau numai calitățile. Corelația dintre aceste două momente este atît de mare, încît nu pot fi separate. Să ne gîndim, de pildă, la poeziile lui Marinetti, care se bazează, în esență, pe o „pictură sonoră" complexă. Acest poet (ca și recenta direcție a „spațialismului", dezvoltată de Pierre Garnier[4]) voia să elibereze cuvîntul de sintaxă, urmărind realizarea unei corelări de cuvinte intuitiv inteligibile, și totuși a realizat un întreg coerent, determinat de o „sintaxă" specială, autonomă. Cînd înțelegem poezia ca un proces de ordonare deosebită (potențată), cu alte cuvinte ca o altă sintaxă sau metaforă în contrast cu aceea care domină limbajul curent, sau cînd Brecht, referindu-se la *efectul înstrăinării*, îl pune pe actor să joace cu mască și-i cere să-și joace rolul cu distanță, pentru a pune în evidență sensul *pedagogic* al piesei, atunci în toate aceste cazuri accentul este pus deja, pe de o parte, pe structură, cu toate calitățile sale și, pe de altă parte, ca ne este evidențiată ca o entitate relativ independentă, desprinsă de mediul care o înconjoară.

Am subliniat aici caracterul dublu al aspectelor pentru a arăta multilateralitatea structurii artistice și nota ei caracteristică.

Scanned with CamScanner

Dacă ne-am opri numai la această caracteristică hotărîtoare a operei de artă (structura), am fi totuşi în situaţia de a nu putea distinge, în unele cazuri, numai pe baza acestui criteriu, arta, de alte fenomene care prezintă şi ele o structură închisă, cu proprietăţile enumerate mai sus. De pildă, n-am putea distinge pe această bază între o structură dramatică şi o masă chirurgicală înconjurată de medici şi asistenţi în plină activitate. Asemenea structuri ar mai putea fi reprezentate de o mulţime care începe deodată să alerge împreună pe stradă sau de povestirea unui fapt ce tocmai s-a consumat. Ajungem astfel la cea de-a doua caracteristică esenţială a operei de artă.

2. *Intenţionalitatea artistică.* Punctul de plecare indispensabil al actului de creaţie în artă îl constituie prezenţa unei *intenţionalităţi*, a gustului artistic, orientată spre obiectul pe care-l făureşte, creînd opera de artă ca obiect *semnificant* pentru reacţia umană a subiectului. Această intenţionalitate presupune *dorinţa de comunicare interumană* a unor informaţii estetice, transmisibile doar pe calea limbajului artistic (altfel intraductibile). La punctul de sosire ne întîmpină de asemenea o intenţionalitate, a publicului de astă dată, care se îndreaptă spre operă în dorinţa de a găsi şi a descifra semnalele unui mesaj ce i se adresează. Din acest punct de vedere, opera de artă reprezintă retorta în care fuzionează cele două intenţionalităţi. Cînd reacţia nu are loc, indiferent din vina cui, opera nu se verifică ca adevărată şi deci ca valoare artistică.

Aşadar, opera de artă trebuie să fie punctul de legătură între *omul imaginar*, acea prezenţă umană pe care intenţionalitatea artistului o introduce într-un obiect extraestetic pentru a-l transforma într-un obiect estetic (opera de artă), şi *„omul real"*, respectiv publicul.

Scanned with CamScanner

Orice operă de artă trebuie să fie, cum scria H. Frank, „mesajul existențial al unui *tu* către un *eu*; altfel nu mai putem face nici o distincție între *semnele realului* (*real Zeichen*) și semnele *comunicative*[5].

Trebuie să putem detecta în operă, „dincolo de orice polisemie, deschidere și fluiditate nediferențiată-remarcă R. Sommer-un *continuum*, o omogenitate, o articulație determinată de un *scop* implicit ..[5] care să-i asigure operei identitate de unicat"[6].

Inexistența unei intenționalități *artistice* (și nu a oricărei intenții de manifestare, ca act cotidian, protest social sau chiar manifest cultural), deci ca moment declanșator al activității care a dat naștere unui obiect sau eveniment oarecare, oricîte efecte estetice involuntare, întîmplătoare ar prezenta structura sa, ne interzice să-l considerăm „artă" în sensul riguros al cuvîntului. Uneori asemenea obiecte pot să ne provoace o emoție estetică reală, identică celei produse de contactul cu un obiect de artă, pe baza faptului că anumite calități, *mai ales formale*, ale structurii sale ne permit să ne proiectăm în el imaginația și întreaga experiență artistică anterioară, descifrînd în el sensuri și semnificații pe care însă tot *noi* le-am introdus în obiect. Ele ne vor vorbi, scrie J. E. Muller, „în același fel în care ne vorbesc norii pe care-i privim prin fereastră sau vechiul zid scorojit, drag lui Leonardo da Vinci, pe care-l întîlnim în plimbările noastre... Făcînd apel la amintirea noastră, ele nu ne oferă decît ceea ce am proiectat noi asupra lor". Pentru același motiv nu vom socoti drept operă de artă o bucată de rocă din care capriciul vremii și al intemperiilor au modelat, de pildă, o formă oricît de asemănătoare sculpturilor lui Moore, chiar dacă ne incită sensibilitatea estetică, făcînd apel la fondul aperceptiv al unor experiențe artistice anterioare și chiar dacă o vom folosi pentru a ne ornamenta grădina sau încăperile.

Scanned with CamScanner

3. *Expresia individuală* constituie al treilea element definitoriu al operei de artă. Ea este proprie atît *creaţiei* artistice, cît şi *produsului* artistic. Aceasta deoarece nu putem accepta că un individ *X* vede lumea în felul său propriu, că gîndeşte despre ea într-un fel sau altul, că selectează şi accentuează în stilul său propriu anumite fenomene şi că *nu* exprimă toate acestea în opera sa, care a fost realizată numai în vederea acestui scop sau, mai prudent spus, *şi* în vederea acestui scop. Problema care se ridică este aceasta : cum putem descifra într-o operă expresia ei individuală? Am vorbit deja, la analiza structurii, despre proprietăţile expresive şi calităţile individuale perceptibile nemijlocit senzorial în actul contemplării. Expresia individuală se confundă (cel mai adesea) cu expresia structurală. Totuşi, expresia individuală nu poate fi constatată doar pe baza *unei singure* opere. Detectarea ei presupune studierea unui ciclu întreg pentru a putea pune în evidenţă caracteristicile stilistice.

Dar înţelegerea expresiei individuale mai este strîns legată de înţelegerea autenticităţii şi a originalităţii, care ambele au ca urmare o accentuare puternică a expresiei individuale. Subliniem de asemenea că individualitatea, ca notă caracteristică a operei de artă, nu trebuie identificată cu noul, cu noutatea. „Noutatea" este o categorie istorică, în vreme ce individualitatea nu. Noutatea poate fi un echivalent al individualităţii numai în sensul în care fiecare individualitate ni se prezintă ca „nouă". Extragem dintr-un *ciclu de opere*, din structura lor globală un anumit număr de proprietăţi care diferenţiază artistul respectiv de alţii. În ce constă această deosebire, această particularitate a sa nu poate fi stabilit teoretic. Putem să ne referim în mod concret la aceste particularităţi, le putem descrie şi chiar clasifica în raport cu notele stilistice (temă, conţinut, formă) dominante în climatul cultural respectiv. Ceea ce deosebeşte atunci pe meşteşugar de artist este stilul propriu al aces-

tuia din urmă. Acest stil poate fi descifrat din structura construită, folosindu-ne de date suplimentare obținute prin observarea sau reconstituirea procesului de creație. Dimpotrivă, desăvîrșirea tehnică (perfecțiunea meșteșugului) nu este o unitate de măsură pentru artisticitatea ei. Ea este doar rezultatul pregătirii profesionale în domeniul artistic respectiv, pe care un copist înzestrat sau un falsificator talentat trebuie s-o ducă la perfecție. Dacă, totuși, putem evidenția în cazul unui fals unele particularități proprii cu o expresivitate puternică, atunci putem spune că în această operă se exprimă o măiestrie *artistică*. Dacă înțelegem deci prin expresie individuală toate notele evidențiate mai sus, atunci înseamnă că trebuie să pretindem din partea operei de artă cel puțin un grad minim de „originalitate". Unii esteticieni afirmă însă că și o copie bine executată ne poate prilejui o satisfacție estetică autentică, cum este cazul cu o reproducere deosebit de fidelă a unei picturi într-un album de artă sau a unei piese muzicale pe plăci sau bandă magnetică. Ei uită însă că ceea ce ne place, în toate aceste cazuri este *originalul* și nu copia.

4. *Valența cognitivă — adevărul artistic.* În sfîrșit, acest al patrulea criteriu la care ne vom referi este oarecum o consecință a criteriului intenționalității. Am afirmat în prima parte a acestei lucrări că arta îndeplinește, în esența sa, o funcție de cunoaștere, și aceasta întrucît artistul ne *comunică* prin intermediul operei, într-un *limbaj specific* și într-o *modalitate proprie*, informații asupra unei întinse zone a realității umane despre care n-am avea altfel cum ști. Deci, numai în măsura în care opera este rezultatul unei asemenea explorări și nu produsul hazardului sau al permutațiilor impersonale (cu oricît de mare efect estetic) ale computerului, ea include un „om imaginar", dobîndind *posibilitatea* de a fi confirmată ca adevărată de „omul real", de public. Abia atunci opera trece din po-

tenţialitate în *realitate artistică* pe plan social, din „artă *în sine*" în „artă *pentru noi*". Cînd însă opera nu include nici o intenţionalitate artistică şi comunicativă, cînd ea nu reprezintă un *mesaj deliberat* al unei conştiinţe umane către o altă conştiinţă, cînd deci semnalul — optic şi vizual— nu mai este folosit ca element semnificativ, ca semn, ci exclusiv ca element de *construcţie*, întreaga structură a obiectului se reduce la prezenţa ei ontică. O asemenea operă nu mai *exprimă*, ci doar *există*. Calităţile senzoriale ale unui asemenea obiect nu ne mai prezintă nimic altceva *decît pe ele însele*. Prin aceasta, întreaga operă devine însă *tautologică*, vidă de orice valenţe cognitive şi deci neartistică.

Toate aceste trăsături perene şi fundamentale ale *oricărei* opere de artă nu epuizează definiţia ei exhaustivă şi nici nu ne dau prin ele însele o caracterizare axiologică, aşadar posibilitatea emiterii unei judecăţi de valoare. Ni se par însă suficiente pentru o caracterizare *tipologică* şi deci pentru trasarea unei graniţe mai riguroase între artă şi domeniile învecinate din sfera mai largă a esteticului. Întrucît numai suma tuturor notelor particulare în interacţiunea lor dialectică ne permite să definim un obiect oarecare, notele enumerate mai sus, insuficiente unei definiţii afirmative, ne ajută doar să indicăm printr-o „definiţie negativă" de ce un obiect anumit *nu* poate fi considerat operă de artă. *Aşadar, un obiect care nu prezintă cel puţin o minimă structură expresivă, care nu este rezultat al unei intenţionalităţi artistice, care nu posedă o expresie individuală şi nici valenţe cognitive nu poate fi omologat, după părerea noastră, ca fenomen artistic oricîte alte asemănări exterioare, colaterale cu arta ar avea.*

Înarmarea esteticianului cu o asemenea „definiţie negativă" nu tinde să-i confere rolul de cerber la porţile artei, ci dimpotrivă, să-i consolideze rolul pozitiv, constructiv. El

trebuie să se străduiască înainte de toate să realizeze o inserție a noilor calități valorice, apărute în fluxul continuu al creației artistice, în domeniul valorilor recunoscute ca fundamentale. Chiar dacă strădaniile sale vor avea un rezultat negativ, el va fi descoperit și stabilit totuși, prin faptul nonconcordanței, neconcilierii absolute dintre trecut și prezent, ceva deosebit de important. În acest efort, circumscrierea și definirea fenomenului de paraartă nu reprezintă un scop, ci un mijloc, o etapă pregătitoare, necesară pentru clarificările teoretice privind înțelegerea *artei* contemporane.

Scanned with CamScanner

PARAARTA SAU OPERA TAUTOLOGICĂ

A stabili perenitatea conceptului de artă în cadrul acestor putinţe şi izvoare ale sale nu înseamnă, credem, a pune stavilă nici uneia dintre posibilele forme de realizare ale destinului ei. Fermitatea acestor criterii este însă, cum am mai spus, necesară şi suficientă pentru a ne permite să distingem, în cadrul imaginilor şi obiectelor cu iradiaţie estetică, pe cele ce închid în ele „omul imaginar", singurul capabil să ne aducă informaţii din acel „spaţiu al cunoaşterii artistice". Cînd prezenţa sa nu poate fi detectată sau cînd ea nici n-a fost prevăzută în intenţia autorului, ne plasăm în domeniul paraartei, fără a părăsi prin aceasta sfera mai largă a esteticului.

Ne vom referi în continuare numai la cîteva exemple concrete de manifestare a paraartisticului, dar în toate cazurile, indiferent de deosebirile formale sau de tehnică a producerii lor, vom vedea că avem de-a face cu *opere tautologice*.

O primă categorie de opere la care ne vom opri şi care au comune o serie de trăsături ce ne permit să le grupăm, din perspectiva demonstraţiei noastre, într-o familie, cea a neorealismului, mai bine zis a unui neonaturalism exacerbat, aparţin curentelor *pop-art*, *mec* şi *minimal-art* sau obiectelor *ready-made* (*objet trouvé*), înscriindu-se toate în linia tradiţiei lui Marcel Duchamp. Cei care desprind tencuieli învechite şi murdărite (sugestive uneori în sensul în care îl interesau pe Leonardo da Vinci, ca *pretext* însă pentru propria imaginaţie), expunîndu-le apoi sub semnătură, care, asemenea lui Jean Tinguely, ne prezintă un haos de filamente, pivoturi îndoite, cilindri, roţi şi alte fragmente de obiecte şi de mecanisme sau care, asemenea lui Andy Warhol, prezintă cutii de conserve care nu sînt altceva decît „cutii de conserve" nu dezvăluie decît divorţul dintre om şi artă. Ei îşi justifică creaţia ca fiind un protest împotriva societăţii de consum şi a „obiectelor care ne inundă", un despe-

Scanned with CamScanner

rat semnal de alarmă a conştiinţei invadate de materialitatea lumii în care „a fost aruncată". Argumentele nu sînt noi. Cînd Duchamp expunea cuiere şi lavabouri, gestul lui a fost considerat un protest care urmărea compromiterea artei, aflate atunci sub semnul academismului. Tot ce se poate, numai că un asemenea gest nu dezvăluie, ca şi în celelalte cazuri, decît o atitudine *socială*, o intenţionalitate *culturală*, dar nu şi artistică, manifestare cu nimic diferită, de pildă, de cea a *hipiesilor*, care umblă din aceleaşi motive contestatare în zdrenţe, desculţi şi uneori goi „într-o lume de ghetre şi fracuri", fără a pretinde prin aceasta că fac operă de artă. Dacă recunoaştem atitudinea protestatară şi sinceră a unor asemenea manifestări (deşi despre eficacitatea socială a unui asemenea protest se mai poate discuta), nu putem să nu remarcăm faptul că operele amintite nu sînt expresia unui mesaj ce *nu putea fi comunicat şi pe altă cale* (dovadă că asemenea expoziţii sînt însoţite întotdeauna de foarte detaliate şi explicite — expuneri de motive, într-un limbaj uzual, noţional — pe care operele singure nu ni le sugerează). Lipsa totală a oricărui criteriu de organizare nu poate conferi acestor produse caracter de structură, după cum le este străină şi orice *expresie individuală*. Şi, în sfîrşit, rămîne să mai subliniem evidenta *tautologie* a acestor „creaţii", în seria cărora am mai putea aminti, de pildă, degetul din gips, înalt de doi metri, realizat de Cesar într-o manieră de un naturalism extrem şi expus într-un parc; sau costumele bărbăteşti, confecţionate din hîrtie gofrată şi atîrnate pe cuiere într-o vitrină, semnate de Pavlos în cadrul unei expoziţii de artă modernă la Muzeul din München (1970). În legătură cu „degetul" lui Cesar s-a încercat o analogie cu seria de „mîini" ale lui Rodin. Eroare fundamentală, deoarece gipsul lui Cesar nu poate constitui decît cel mult un obiect didactic pentru

Scanned with CamScanner

studiul intuitiv al anatomiei unui deget, în vreme ce fiecare dintre „mîinile" unice şi de sine stătătoare ale lui Rodin, care, fără a aparţine unui corp anumit, „trăiesc", ne poate spune atît de multe despre om, despre gingăşia mîngîierilor sale, despre revolta sau dîrzenia sa. Sînt, cum le-a descris magistral Reiner Maria Rilke, „mîini care se înalţă revoltate şi mînioase, mîini ale căror cinci degete răsfrînte par să latre, asemenea celor cinci gîturi ale unui cerber al infernului. Mîini care umblă adormite şi mîini care se trezesc, mîini nelegiuite, ducînd poveri atavice, mîini obosite, care nu mai vor nimic şi s-au aşternut colea, într-un colţişor, ca nişte animale bolnave, care ştiu că nimeni nu le mai poate ajuta. Dar mîinile sînt un organism complicat, o deltă, în care foarte multă viaţă, venind de departe, îşi amestecă undele şi se varsă în marele fluviu al faptei" [7] (planşa VI). Nici nu se putea un comentariu mai elocvent pentru evidenţierea uriaşului „spaţiu de cunoaştere" cuprins de aceste „banale" mîini. Deci nu *mijloacele* utilizate, nu intercalarea de materiale insolite, de la ciorapi rupţi la ceasuri demontate, în textura operei nasc obiecţii. Cîtă vreme acest *bric-à-brac* al magazinelor de vechituri şi al podurilor este utilizat cu aceeaşi *funcţie expresivă*, ocupînd un loc *necesar* în structura operei, la fel cum se întîmpla cu culorile fabricate de industrie, nu avem de-a face decît cu o încercare (reuşită sau nu), dar legitimă, de lărgire a gamei mijloacelor de expresie. Este cazul unora din *colage*-urile lui Robert Rauschenberg, unde sînt utilizate frecvent afişe, pagini de calendar, fotografii, bucăţi de lemn, cartoane, obiecte de uz casnic, dar integrate unei viziuni de ansamblu, menite să comunice o semnificaţie şi dobîndind adesea o valoare plastică, picturală deosebită (prin folosirea ingenioasă a repetiţiei şi dinamismul spaţiilor). Cînd însă pantoful scîlciat sau cutiile de conserve ale lui Wahrol nu vor să fie decît ceea ce sînt, cerîndu-ne să vedem

Scanned with CamScanner

în ele „denunțul lumii contemporane", avem, cred, dreptul de a ne păstra distanța critică (planșa VII). Nu trebuie neglijată în acest sens o condiție fundamentală a specificității expresiei artistice : materialul de artă, indiferent că este vorba de o substanță brută (piatră, lemn, culoare, sunete etc.) sau de obiecte prefabricate, în sensul de *objet trouvé*, nu poate fi, în virtutea proprietăților și aspectului său natural, identic cu obiectul, redat astfel încît să nu mai lase loc acțiunii instaurative, restructuratoare a artistului. Natura artei implică actul recreării realității prin expresie, respectiv *transformarea asemănătorului în neasemănător* (I. Lotman). Actul de *re*creare a realității în artă este un *demers modelator*, conferind unui material, fără nici o similitudine cu fenomenul recreat (redat), o serie de proprietăți care ne fac să detectăm în imagine esența obiectului relevată prin actul de creație. Această recreare a obiectului ne dezvăluie structura sa ascunsă, pe care observația curentă nu o pune în evidență și pe care simpla prezență reală a obiectului ca atare (indiferent că-l luăm din contextul său familiar și-l introducem într-un muzeu) nu ne-o dezvăluie. Simpla transpoziție, presupusă de procedeul artei *pop*, nu face decît să adauge o unitate în plus la miile de acte de conștiință prin care intrăm zilnic în contact cu mediul ambiant și care n-au o semnificație cognitivă sau expresivă. Mai mult, cînd amestecul inform de elemente eterogene nu reușește să trezească nici cel puțin un *efect estetic*, o emoție inedită la nivelul plăcerii senzoriale, „operele" respective ies complet din sfera esteticului și deci din cea a paraartei. Și ne gîndim mai ales la excentricitățile și la cazurile-limită care, pornind de la *Manifest de L'art-pauvre* lansat în 1967 de criticul italian Germano Celent, exulează în mod teatral cultul „mizerabilist" al deșeului și al obiectului comun, considerînd operă de artă „o jumătate de tonă de praf de cărbune amestecat cu sîrmă peste care s-a turnat o cisternă

de motorină". O asemenea „operă", datorată lui Robert Morris, e considerată „act contestatar, mesaj cultural în stare pură". Excentricităţi asemănătoare sînt proprii şi operelor de „artă minimală" ale lui Michael Heizer, care sapă sute de metri de tranşee pe care apoi le fotografiază din elicopter,sau lui C. Oldenburg, care, invitat de către municipalitatea oraşul Manhattan să participe la un festival de cultură în aer liber, a convocat la ora vernisajului doi gropari care au săpat în faţa publicului o groapă standard de adîncimea unui mormînt şi au reacoperit-o imediat după realizarea ei. Artistul american a declarat: „V-am prezentat o sculptură subterană". Comentariile sînt de prisos. Evident, *nu se pot da aici caracterizări în bloc pentru o anumită direcţie şi uneori nici pentru acelaşi autor* (de pildă Rauschenberg, Roy Lichtenstein sau C. Oldenburg, deşi aparţinînd toţi curentului *pop*, au dat, după părerea noastră, creaţii interesante nu numai în domeniul paraartei, ci şi în cel al artei, în funcţie, evident, de ceea ce şi-au propus). *Fiecare operă trebuie să-şi pledeze singură cauza, să-şi susţină singură apartenenţa la artă sau paraartă.*

O altă categorie de lucrări, care, deşi radical opuse celor amintite mai sus, le includem de asemenea în paraartă, e reprezentată de cazurile-limită ale abstracţionismului, de la operele aparţinînd „informalului" sau „artei gestice" la „abstracţionismul cinetic" al lui Vasarely sau „luminii picturale" realizate prin procedee electronice (planşa VIII).

Abstracţionismul a început ca formulă cosmotică din nevoia de ordine şi de organizare. Derivate din el, curentele contemporane pe care le includem paraartei nu mai sînt, evident, izvorîte din dorinţa de introducere a ordinii, a schemei cosmotice în gîndirea despre lucrurile posibile concepute de spiritul uman. Renunţarea la demersul ordonator şi cognitiv transformă aceste opere tautologice în simple prezenţe lip-

site de semnificaţie. Francastel observa cu justeţe că imaginea artistică nu reprezintă substitutul sau dedublarea unui lucru, ci este simultan semnificat şi semnificant. Cînd dispare distanţa dintre semnificantul vizual şi semnificat, avem de-a face cu anularea „spaţiului cunoaşterii artistice", pentru că tocmai cea de-a doua articulaţie permite omului să distanţeze lumea în vederea interpretării. Datorită aderenţei semnificatului la semnificant, ochiul este invitat să recunoască într-o imagine doar similitudini cu realităţi vizuale şi se va amuza sau emoţiona cu jocul reproducerii lor, fără a mai parcurge anevoiosul drum reflexiv cerut de degajarea sensului şi de aprecierea valorilor (în special pe acest plan se deosebeşte paraarta de artă, cîştigînd adeziune la public mai ales prin accesibilitatea şi simplitatea statutului ei estetic). Dispariţia distanţării implică însă riscul anulării acelei *distanţări psihice*, care ne permite trecerea calitativă de la *plăcerea* estetică la *emoţia* artistică. Semnificaţia operei de artă nu e un dat material, ci se elaborează la nivelul unui tip specific de gîndire. Operele paraartei contopesc însă sensibilitatea individului cu obiectul, nelăsînd loc reflexiei [8] (anexa 1).

Comună tuturor operelor informalului este în primul rînd lipsa unei *structuri* artistice, cu toate atributele amintite, întrucît au la bază respingerea programată a formei precise şi a compoziţiei limpede rînduite. În cazurile extreme, de pildă *action painting*, se refuză orice apel la gîndire şi la deliberarea anterioară actului de creaţie, socotindu-se că expresia este cu atît mai puternică, cu cît este mai vehementă (planşa IX). De aceea pictorii informalişti animă pe pînzele lor pete şi dîre de culoare, trasează cu înverşunare pe aceste pînze parafe, asemenea lui Hartung, înscriu gesturi violente despre care ni se spune că nu sînt altceva decît rezultatul impulsurilor subconştientului. Comentînd pretenţia de sinceritate absolută

Scanned with CamScanner

a picturii gestice, Joseph Müller se întreabă pe bună dreptate pentru ce ar fi omul mai sincer la prima reacţie decît în urma unei gîndiri profunde şi mai autentic în ceva nedefinit decît într-o formulă precisă? „Pentru ce ar fi mai personal şi mai adevărat în ceea ce exprimă în mod spontan (şi care de multe ori nu vine din intimitatea fiinţei sale, fiindu-i sugerat de mediu) decît în ceea ce porneşte din străfundul său pe baza a o serie de încercări şi experienţe pe care o înaltă exigenţă le repetă neobosit timp îndelungat?". E drept, adeseori asemenea lucrări şochează, atrag privirile, dar *„interesul psihologic al operei nu se confundă cu valoarea sa artistică"* [9].

Tot de paraartă ni se par a ţine şi „metamorfozele plastice" ale lui Vasarely, care obţin efecte optice remarcabile prin modalitatea continuă de transformare a formelor şi a culorilor. El aplică deformările optice şi metamorfozele matematice, obţinînd o extraordinară diversitate de viziuni, cu mare putere de fascinaţie asupra privirii. Dar perfecţiunea cu care se urmăresc şi obţin asemenea efecte senzoriale *este impersonală* şi lipsită de *expresie individuală*, de capacitatea transmiterii unei semnificaţii proprii (planşa X). Acelaşi lucru se poate spune despre „pictura în mişcare", elaborată de Bruno Manarii: proiectînd cu ajutorul unei lanterne magice un colaj de elemente plastice (un fel de compoziţie abstractă care se obţine suprapunînd sau încreţind foi foarte subţiri de material incolor, felurit modelate) şi lăsînd să treacă razele de lumină printr-o lentilă polaroidă, se obţine pe ecran o compoziţie de o intensă frumuseţe cromatică; rotind apoi încet lentila polaroidă, figura proiectată începe să-şi schimbe treptat propriile-i culori, parcurgînd toată gama curcubeului şi realizînd, prin reacţia cromatică a diferitelor materiale plastice şi a diferitelor straturi din care sînt alcătuite, o serie de metamorfoze ce influenţează însăşi structura plastică a formei. Reglînd

după plac lentila rotitoare, consumatorul colaborează efectiv la creaţia obiectului estetic. Evident că, mînuind această jucărie frumoasă care-i poate face multă plăcere, „spectatorul" nu află nimic inedit despre lumea lăuntrică a autorului şi, desigur, nici despre sine. Fascinantele efecte coloristice nu au pretenţia de a prezenta mai mult decît imprevizibilul dans al tonurilor cromatice. Tautologia este perfectă. Sau, ca să încheiem şirul acestor exemple de paraartă, putem privi cu un alt sentiment decît amuzament şi curiozitate operele „sentimentale" ale lui Roger Lafasse, create cu ajutorul unui stetoscop cuplat cu un microfon şi aplicat în dreptul inimii privitorului? Într-un balon de sticlă, lumini colorate se aprind şi se sting în ritmul pulsaţiilor cordului. Căutarea unui adevăr artistic în aceste opere mi se pare un nonsens, ele se află dincolo de sfera falsului şi adevărului, în cea a gratuităţii pure, a jocului şi a hazardului.

Un exemplu tipic de paraartă ni-l oferă, din altă perspectivă, aleatorismul plastic sau muzical, în care artistul, renunţînd la orice deliberare, joacă la „ruleta materiei" în speranţa de a ieşi cîştigător. Dacă mizează pe succesul de public, norocul s-ar putea să-i surîdă, însă cîştigul nu va fi niciodată în aceste cazuri cheia de acces spre artă. Abandonîndu-se cu totul hazardului, autorul mizează aici pe faptul că „doamna Şansă" va aranja lucrurile mai bine. Dar ce fel de comunicare mai poate avea loc aici, unde rezultatul (respectiv mesajul concret) este la fel de imprevizibil pentru autor ca pentru receptor. În ce măsură mă mai exprimă pe mine, lumea şi gîndurile mele o scrisoare pe care o expediez „în alb", lăsînd poştaşului libertatea de a o umple cu ce-i trece prin minte, şi ce va mai putea afla din ea adresantul despre cel care i-a trimis-o? Ce fel de intenţie artistică deliberată mai poate fi detectată în compoziţia formală care nu mai ascunde nici un „om imaginar"? Se poate

riposta că aceste produse aleatorii (*random-art*) realizează deseori efecte estetice (cromatice, spaţiale sau acustice) remarcabile. Spectatorul este pus în faţa întîmplării şi, după ce priveşte sau ascultă un moment ceea ce rezultă din pur capriciu, e tentat să recunoască: „Da, e ceva, se potriveşte", avînd iluzia că a avut revelaţia detectării unei intenţii artistice, că a avut loc acea emoţionantă întîlnire dintre el, „omul real", şi „omul imaginar" al operei. În fapt nu s-a întîlnit decît pe sine, aducîndu-şi criteriile şi gustul cît mai aproape de opera respectivă.

Am prezentat aici doar cîteva exemple concrete din ceea ce considerăm a fi germenii unui nou domeniu estetic în curs de dezvoltare şi de *particularizare*, existînd paralel *nu în concurenţă* cu arta, din care s-a desprins şi pe care *nu o înlocuieşte*.

S-ar putea obiecta că această delimitare este artificială şi, în perspectiva istorică, hazardată, pentru că nimeni nu poate stabili cu exactitate ce va fi arta viitorului şi dacă ea nu se va transforma în cu totul altceva decît a însemnat pînă acum. Nu văd însă pentru ce nu am putea considera acest „cu totul altceva" *în termeni noi*, care să exprime mai coerent unitatea şi individualitatea care-l distanţează de propriul său punct de plecare (arta) pînă la negarea ei şi nu văd de ce am renunţa la serviciile sintetizatoare ale unui concept ce desemnează cu suficientă eficacitate şi rigoare o realitate care ocupă un spaţiu istoric de milenii. Vom vorbi de *artă* atîta vreme cît noile creaţii artistice, oricît de originale şi de novatoare, vor păstra în structura lor elementele perene, definitorii ale acestei activităţi. Iar apariţia în plan estetic a unui fenomen polar nu va şterge nicidecum realitatea istorică pe care o acoperă conceptul de artă. După cum încercarea de delimitare şi de individualizare a fenomenului paraartistic nu înseamnă, repetăm, o negare sau o dogmatizare a realităţii şi nici contestarea dreptului său de manifestare şi de liberă dezvoltare.

Scanned with CamScanner

Considerăm că paraartisticul reprezintă o realitate nouă, pentru că, delimitîndu-l de artă, trebuie să-l delimităm şi de fenomenele esteticului cotidian, care epuizau pînă acum, împreună cu arta, aria de manifestare a activităţii estetice. El are comun cu obiectele şi fenomenele esteticului cotidian doar latura *decorativă*. În vreme ce obiectele frumosului cotidian au o funcţie primordial utilitar-biologică, calităţile lor estetice fiind altoite pe trunchiul acesta utilitar şi subordonate lui, fenomenul paraartistic are, dimpotrivă, comun cu arta gratuitatea sa din punct de vedere practic-utilitar, apărînd ca o dezvoltare a elementelor formale, senzoriale din artă, în detrimentul elementului conţinutului uman reflexiv şi încărcăturii sale afective.

Trebuie subliniat de asemenea că statutul extraartistic al acestui fenomen nu reprezintă o chestiune istorică, legată de dificultăţi *momentane* de receptare a unor creaţii în prea mare contact cu filonul tradiţional al artei. Nu avem în vedere manifestările ce se proclamă teribilist antiartă (antiteatru, antiroman etc.), ele nereprezentînd decît o „ceartă de familie" *în cadrul artei*, declanşată de acele grupări ce se situează în opoziţie cu arta tradiţională. Desigur, şi aceste poziţii ridică în faţa esteticianului numeroase semne de întrebare, dar soluţionarea lor teoretică constituie o altă problemă, a cărei rezolvare depinde, credem, tocmai de depăşirea în prealabil a acestei crize semantice, ivită prin nedistingerea dintre artă şi paraartă. Avem de-a face deci cu o respingere de *principiu* şi, ca atare, definitivă, respingere tipologică însă, nu şi valorică. Fenomenul paraartistic nu reprezintă un termen *deocamdată* neutru, în cadrul căruia conţinutul şi forma neartistică sau potenţial artistică ar trece în valoare şi adevăr artistic o dată cu evoluţia istorică a gustului şi a capacităţii de receptare a publicului. În aceste obiecte estetice neexistînd proiecţia nici unui „om

imaginar", nici unei intenționalități artistice, nu avem de-a face nici cu o *potențialitate* pe care timpul ar putea-o transforma în *realitate* artistică. Acest lucru nu vrea să însemne nicidecum că paraarta este artă ratată sau artă de proastă calitate. Între cele două domenii vecine ale esteticului deosebirea nu este valorică, ele răspunzînd altor criterii axiologice, ci de esență și orientare, de tipologie și finalitate. Paraarta produce și ea, *în limitele sferei sale*, opere de vîrf cu mare valoare estetico-decorativă, realizate cu talent și cu măiestrie dar cu altă finalitate estetică. Neomologarea lor ca opere de artă ține, așadar, nu de valoarea lor, ci de funcția socială și spirituală diferită pe care o îndeplinesc, de esența lor estetică diferită.

Aportul paraartei la îmbogățirea universului estetic, al ambianței estetice a omului contemporan, se înscrie în lupta omului pentru fericire și bunăstare. Avem nevoie în ambianța noastră de cît mai multă frumusețe, iar obiectele paraartei satisfac, prin modalități proprii, nevoia de frumos și varietate, *de plăcere estetică* pe planul armoniei și al expresivității formale, mult mai ușor de detectat și de gustat din goana permanentă a existenței alerte a omului contemporan decît complexitatea, presupunînd răgazul reflecției și distanțării psihice, proprii *emoției artistice*. Paraarta își mai află justificarea socială și în capacitatea ei sporită — din punct de vedere cantitativ — de a satisface nevoia de frumos și de originalitate a unei societăți care consumă frumosul în cantități industriale. Arta veritabilă posedă aici resurse limitate, întrucît operele ei, cînd reprezintă cu adevărat mari valori, sînt apariții de excepție, unice și neplanificabile. A vorbi aici de producție în cantitate industrială e un nonsens.

Antrenarea computerelor în sfera paraartei va rezolva în viitor și problema „productivității sporite" a frumosului

decorativ. Această nouă practică de consum deschide un nou capitol de cultură şi instituie un nou tip de raporturi între creator şi public, între contemplarea şi utilizarea frumosului estetic. Adresîndu-se nemijlocit funcţiilor sensibilităţii primare, operele paraartei îndeplinesc pe plan psihic o funcţie cathartică evidentă, îndeplinind o terapeutică vizuală sau auditivă cu adresă reală, dar alta decît cea spre care se îndreaptă şi va continua să se îndrepte *mărturia artei*.

Punînd în faţa artistului cerinţele atît de complexe şi dificile ce reies din menirea pregnant gnoseologică pe care am conferit-o artei în consideraţiile noastre, vom înţelege că demersul său creator, implicînd profunde introspecţii şi decantări, nu poate fi atît de rapid şi nici atît de productiv, ca al creatorului orientat doar spre imaginarea unor forme şi structuri estetice variate şi expresive, în domeniul paraartei. Supremaţia pe care arta nu o poate pretinde în sfera cantităţii (ea nefiind, spre deosebire de paraartă, nicicînd automatizabilă, computerizabilă) şi-o păstrează însă în cea a semnificaţiei umane, a înrîuririi formative, ce exprimă, în esenţă, principala sa menire socială. Dar, pentru aceasta, aria în mod obiectiv mai restrînsă cantitativ a productivităţii artistice, trebuie compensată printr-o cît mai largă audienţă şi accesibilitate, cerinţă fundamentală a artei socialiste. Numai adresîndu-se nu unei elite de iniţiaţi, ci tuturor contemporanilor săi, artistul îşi poate vedea confirmat adevărul şi oportunitatea istorică a mesajului său, permiţînd oamenilor să se recunoască, cu luminile şi umbrele lor, cu visele, elanurile şi dezamăgirile lor, în universul operei respective. De o asemenea artă, capabilă să-l înnobileze şi să însufleţească pe om are nevoie, în efortul ei creator societatea noastră, şi o asemenea artă nu va deveni niciodată superfluă, oricîte modalităţi colaterale de creaţie

estetică îşi vor demonstra eficacitatea în îmbogăţirea cu noi forme şi culori a ambianţei noastre cotidiene. Deşi în privinţa mijloacelor folosite sferele lor se intersectează, finalitatea lor spirituală şi socială diferită face ca între artă şi paraartă să nu existe relaţii de concurenţă şi exclusivitate, ci de conlucrare armonioasă în vederea unui „mediu umanizat" (Marx) la toate nivelele, şi a extinderii frumosului în toate domeniile de activitate umană.

Scanned with CamScanner

NOTE

PARTEA I. SPAȚIUL CUNOAȘTERII ARTISTICE

1. P. V. Kopnin, *Cunoștiința științifică în raport cu celelalte forme ale cunoștinței* în „Revista de filozofie, tom. 15, nr. 9, 1967, p. 1 077.
2. Max Eastman, *The literary Mind. Its place in am Age of science*, New York, 1935, p. 155.
3. P. V. Kopnin, *op. cit.*, p. 1 076.
4. Petru P. Ionescu, *Artă și cunoaștere*, în „Cronica", nr. 47 (240), 1970, p. 4.
5. Vezi convorbirea pe tema *Virtuți cognitive ale artei*, în „Revista învățământului superior", nr. 10, 1968, p. 42.
6. Adrian Rădulescu, *Omul imaginar — obiect al cunoașterii artistice*, în „Revista de filozofie", tom. 16, nr. 10, 1969, p. 1 258.
7. I. Pascadi, *Artă și cunoaștere*, în „Gazeta literară", nr. 30, 1968.
8. M. Breazu, *Dialoguri despre artă*, Edit. științifică, 1970, p. 73.
9. Katarzina Rosner, *O funkji poznawczej dziela literackiego* Wroclaw — Warszawa — Krakow, 1970, p. 74.
10. H. Read, *Imagine și idee*, Edit. „Univers", 1970, p. 12.
11. A. Breuil, *Prehistoric Painting*, în „The Month", I, nr. 249,
12. G. Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*, Luchterhand Verlag, 1963, p. 217.
13. Jean Cassou, *La situation de l'Art moderne*, Paris, 1950.
14. Artur Schopenhauer, *Nachlass-Werke*, Band. IX, 1913, p. 382 și urm.
15. M. Ralea, *Portrete, cărți, idei*, București, E.L.U., 1966, p. 241.
16. Harry Bober, *Die Rolle des Affektiv-Emotionalen im Erkenntnisprozess*, în „Deutsche Zeitschrift für Philosophie", 1965, nr. 8.
17. Ileana Răceanu, *Instanțe și modalități afective în cunoaștere*, în „Revista de filozofie", tom 14, 1967, nr. 5, p. 553.
18. H. Bober, *op. cit.*, p. 957.
19. Mikel Duffrene, *L'anti-humanisme et le thème de la mort*, în „Revue Internationale de Philosophie", nr. 85—86, 1968, p. 296—307.
20. P. P. Ionescu, *op. cit.*
21. Herbert Read, *op. cit.*, p. 66.

Scanned with CamScanner

22. Karen Horney, *Self-Analysis*, New York, 1942, p. 38—39.
23. Vezi „Tribuna" din 2 mai 1966.
24. N. Mărgineanu, *Psihologie şi literatură*, Cluj, Edit. „Dacia", 1970, p. 607.
25. H. Read, *op. cit.*, p. 117.
26. Susanne Langer, *Philosophy in a New Key*, Cambridge, Massachusetts, 1942, p. 79.
27. Réné Huyghe, *Sens et destin de l'art*, Paris, Flammarion, 1967, p. 18.
28. Ion Alexandru, *Jurnal de poet*, în „Luceafărul", nr. 2, 1969 (subl. ns.).
29. Max Scheler, *Wesen und Formen der Sympathie*, 1921, p. 8 (apud. H. Read, op. cit., p. 6—7).
30. Vezi „La Nouvelle Revue Française", 6, 1958, p. 247—270.
31. B. Von Grüningen, *Vom Impressionismus zum Tachismus*, Stuttgart, 1964, p. 97.
32. Citat după Michel Seuphor, *Mondrian*, Köln, 1957, p. 20.
33. Marcel Brion, *Arta fantastică*, Bucureşti, Edit. Meridiane, 1970.
34. *Ibidem*, p. 214.
35. M. Heidegger, *Hölderlin and the Essence of Poetry*, în *Existance and Being*, Londra, 1949, p. 293—315.
36. Din discursul ţinut cu ocazia acordării Premiului Nobel, la 10 decembrie 1960.
37. V. E. Maşek, *Spaţiul cunoaşterii artistice*, în „Viaţa românească", nr. 7, 1969, p. 102—105.
38. Marcel Breazu, *Cunoaştere artistică şi limbaj artistic*, în „Revista de filozofie", tom. 15, nr. 9, 1968, p. 1026.
39. Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, Bucureşti, E.L.U., 1969, p. 279—283.
40. Susanne K. Langer, *op. cit.*, p. 79—80 (apud R. Wellek şi A. Warren, *Teoria literaturii*, p. 61—62).
41. H. Read, *op. cit.*, p. 86—87.
42. M. Proust, *Pastisches et mélanges*, Paris, 1957, p. 99. (subl. ns.).
43. Vezi, alături de articolul citat mai sus, şi articolele *Adevărul artistic*, în „Contemporanul", nr. 33, 1968; *Criteriile operei — criteriile obiectivităţii*, în „Astra", nr. 12, 1968; sau *La vérité artistique*, în „Analele Universităţii Bucureşti", seria Estetică, 1969, p. 59—78.
44. A. Rădulescu, *Omul imaginar — obiect al cunoaşterii artistice*, p. 1 260.
45. Blaise Pascal, *Les pensées*, tom. II, Ed. Brunschvieg, 1921, p. 27.
46. Alain Jouffroy, *Une révolution du regard*, Paris, 1964, p. 39.
47. Gillo Dorfles, *Ultime tendenze dell'arte d'oggi*, Milano, Feltrinelli, 1961, p. 53.

Scanned with CamScanner

PARTEA A II-A. OPERA TAUTOLOGICĂ

1. E. Uco, *Opera deschisă*, Bucureşti, 1969, p. 45—46.
2. Vezi „The Journal of Aesthetics and Art Criticism", V, XV, nr. 1, 1956.
3. Conform Max Bense, *Asthetische Information*, ed. a 2-a Krefeld şi Baden-Baden, 1956, p. 32—51.
4. Vezi Pierre Garnier, *Spatialisme et poésie concrète*, Gallimard, 1969.
5. H. Frank, *Grundlagenprobleme der Informationsästhetik und erste Anwendung auf die Mime pure*, Stuttgart, 1959, p. 61.
6. Radu Sommer, *Eroarea în Artă*, în „Revista de filozofie", tom. 17, nr. 11, 1970, p. 1 325.
7. Reiner Maria Rilke, *Auguste Rodin*, Bucureşti, Edit. „Meridiane", 1970, p. 26—27.
8. Vezi L. Grünberg, *Prefaţă* la *Pictură şi societate* de P. Francastel, Edit. „Meridiane", 1970, p. 18—19.
9. Joseph Emile Müller, *Artă modernă*, Edit. ştiinţifică, 1970, p. 104 (subl. ns.).

Scanned with CamScanner

LE TÉMOIGNAGE DE L'ART

RÉSUMÉ

L'auteur se propose de porter l'analyse des vertus cognitives de l'art du plan général, gnoséologique et philosophique telle qu'on l'a faite jusqu'à présent, au plan strictement esthétique de la spécificité de l'art. Cet essai implique la réponse préalable à deux questions : *qu'est-ce* qu'on connaît par l'art (le problème de l'*objet* spécifique) et *comment* est-ce qu'on connaît (le problème de la *modalité* spécifique). Répondant à la première question, l'essai tâche de prouver qu'au-delà de l'aspect phénoménologique du monde, de son objectualité, il y a « un espace de la connaissance artistique » que seules les antennes de l'art nous aident à détecter et à explorer d'une manière dont nul autre moyen d'investigation cognitive ne saurait le faire. La structure multidimensionnelle de la réalité et de la vie, tout particulièrement celle de l'univers intérieur, humain, ne peut être saisie par une seule incidence d'examen, si efficace soit-il. C'est pourquoi nous n'avons pas le droit de rester étrangers à l'égard de n'importe laquelle des valeurs et des méthodes de connaissance que l'homme a élaborées au cours de l'histoire en vue de pénétrer les mystères de la vie et de la mort. Science et méditation philosophique, mythe et poésie, croyance et aspiration en sont autant de fruits de l'inquiétude humaine aboutissant à obtenir sinon des certitudes, au moins un rapprochement, par approximations successives, de la réalité extérieure et intérieure.

Scanned with CamScanner

Il s'ensuit que l'affirmation des capacités de connaissance de l'art devra partir de l'affirmation de l'existence d'un domaine de la réalité *réservé exclusivement* à la connaissance artistique d'une part, et d'une *position spécifique de l'art* par rapport à la même réalité d'autre part.

Avant de procéder à l'analyse de la spécificité de l'objet de l'art et de la modalité de la connaissance artistique, l'auteur combat les arguments et les sophismes par lesquels on essaie de prouver soit la non-spécificité, soit la caducité de cette analyse à l'époque moderne. C'est ainsi que l'auteur critique :

— Les positions du « scientisme vulgaire » qui part de la prémisse que toute connaissance du monde doit se développer obligatoirement par son langage conceptuel et, par son contenu, dans la direction de la transformer en connaissance scientifique. Tout ce qui n'entre pas dans les cadres rigides du discours logique-déductif et ne peut être vérifié par expérience (à lire « au laboratoire ») ne peut représenter une connaissance authentique. La science serait donc aujourd'hui l'*unique* forme capable d'enrichir l'humanité de nouvelles connaissances (de telles positions étant spécifiques tant de certains artistes — comme le poète allemand Max Eastman, que de certains gnoséologues remarquables — ainsi l'académicien P. V. Kopnin).

— La position de ceux qui considèrent que l'art s'est transformé aujourd'hui d'une *forme* de connaissance en *objet* de connaissance.

— La position de ceux qui nient la fonction cognitive de l'art, en arguant par ce qu'il n'offre pas une connaissance, mais seulement une expérience de la réalité.

S'éloignant de toutes ces positions théoriques, l'auteur considère que les implications cognitives profondes de l'acte de création et de perception de l'art peuvent être mises en

Scanned with CamScanner

évidence sur plusieurs plans, tant du point de vue de l'*évolution historique* que du point de vue de leur *spécificité*.

1. Le plan des *connaissances non spécifiques* véhiculées par l'information sémantique — c'est-à-dire le matériel historique , social, biographique, géographique, etc. utilisé dans la texture de la narration, du sujet de l'œuvre — matériel composé de données cristallisées à une époque antérieure par la science ou par l'expérience quotidienne et pré-existantes à l'œuvre d'art. Elles ne représentent pas une découverte et n'enrichissent pas la société de nouvelles connaissances concernant la réalité. En traitant ces connaissances, qui confèrent à l'œuvre, entre autres, un aspect d' « archives historiques » ou de « fichier documentaire », de *non spécifiques*, on ne se réfère pas à la réalisation artistique de l'œuvre en question, ni à l'intégration de ces données dans l'unité de sa structure esthétique, mais seulement au *type* de leur rapport gnoséologique. En d'autres mots, non spécifique n'est pas employé comme équivalent de « collé », « impropre », « corps étranger » ou, « non artistique ». La structure des connaissances non spécifiques est, par leur transfiguration artistique, fondamentalement autre que celle qu'on trouve dans les traités d'histoire, de géographie ou d'économie politique, et il en est de même pour la modalité dont on les perçoit. Mais, du point de vue *cognitif*, elles ne communiquent guère quelque chose, d'essentiellement *différent*, de nouveau, quelque chose que nous n'aurions pu connaître *que par l'art*.

2. *La connaissance affective*. L'art contribue également, d'une manière propre, à l'élargissement de la sphère du connu par l'acte de *l'expérience de la réalité*. La connaissance d'une réalité (même soumise à l'investigation, antérieurement, par

la science) par l'intermédiaire de l'émotion artistique catalise brusquement dans le sujet récepteur une *attitude personnelle* à l'égard de l'objet, attitude qui contribue à l'approfondissement et à l'enrichissement de l'image elle-même. Cette forme d'intervention de l'art dans le processus de la connaissance porte donc sur un *objet non spécifique* (c'est-à-dire aspects de la réalité objective et subjective traités par l'investigation scientifique) mais par le truchement d'une *modalité spécifique.*

3. *L'apport spécifique* enfin (en tant qu'objet et que modalité) indispensable et irremplaçable par lequel l'art enrichit l'humanité de nouvelles expériences cognitives, impossible à obtenir par d'autres moyens est mis en valeur par cette « transparence » de l'œuvre qui laisse voir la signification humaine incluse dans l'acte de création. Il s'agit de l'effort de l'art de détecter cette zone profonde de la sensibilité humaine qui existe (mais souvent ignorée) dans chacun de nous et dont nous devenons conscients seulement au moment où tout notre «gisement » aperceptif entre en raisonnance par l'acte de création ou par le contact avec l'œuvre d'art. C'est une zone où on « lit » à l'œil ou au moyen d'un appareil quelconque et qui contient ce réel qui échappe à l'intégration rationnelle, mais que notre sensibilité signale, tel un radar organique. Son intuition éveille en nous d'immenses sources ignorées, une aspiration vers quelque chose « d'autre » semblable à celle que ressentent les volailles « quand, dans le ciel, leurs sœurs sauvages passent vers le pôle ou vers les pays chauds » — comme dit le poète. Dans la découverte de cette réalité l'art accomplit la fonction d'une « métaphore épistémologique » dont la modalité spécifique est représentée par la tension dialectique entre signifiant et signifié, par la distance entre la matérialité objectuelle de l'œuvre et l'idéalité de son message humain, entre le pré-

Scanned with CamScanner

senté et le représenté (modalité analysée au chapitre « L'espace de la connaissance artistique »).

Vu que le problème des vertus cognitives de l'art implique aussi celui de la validité de cette connaissance, il faut nous occuper également du *critère de la vérité artistique*, auquel l'auteur dédie un chapitre.

Un premier pas vers l'éclaircissement de ce problème est la dissociation rigoureuse entre la « vérité artistique » et la « concordance de l'œuvre » (c'est-à-dire la compatibilité de la couche narrative de l'œuvre, respectivement, des « connaissances non spécifiques » — avec les vérités de l'histoire, des sciences, de la morale, etc.). Par lui-même le degré de concordance d'une œuvre ne touche pas à la valeur et à la vérité de celle-ci. Un roman historique par exemple, ayant pour personnage central une grande personnalité (politique, scientifique ou artistique) peut être, sous l'aspect de sa concordance avec les données biographiques exactes — enregistrées scrupuleusement par l'historien — plus ou moins faux et pourtant profondément vrai, *crédible* en ce qui concerne la dimension humaine réelle, l'essence de la structure psychique du héros.

Contrairement à la « concordance », *la vérité* de l'œuvre se rapporte toujours à une correspondance exclusivement humaine, l'œuvre devant établir la rencontre entre « l'homme imaginaire » — cette dimension humaine, symbole d'une vision, d'un idéal et d'une attitude humaines, que l'intentionnalité communicative du créateur introduit dans la signification de l'objet respectif — et « l'homme réel », c'est-à-dire le public (la différenciation appartient à A. Rădulescu). En ce sens la confirmation de la vérité d'une œuvre est donnée exclusivement par cette redécouverte (de manière affirmative ou négative) de « l'homme réel » dans « l'homme imaginaire » de l'œuvre d'art.

Scanned with CamScanner

En exprimant sa propre aventure émotionnelle, l'artiste confère à son expérience une expression communicable, permettant de la sorte à ses congénères de *reconnaître* par analogie leur propre expérience. Et c'est justement pourquoi placer l'objet d'art exclusivement au plan de son immanence ontologique, le considérer comme un objet opaque, qui n'a d'autre chose à communiquer que sa présence physique « *hic et nunc* », tend à transformer l'art d'un témoignage, d'une expérience cognitive, dans une calligraphie de formes tautologiques. Le signifiant adhérant au signifié, l'espace de la connaissance artistique s'annule et la cristallisation d'une vérité artistique dans de telles œuvres n'est plus possible.

La deuxième partie de l'essai, intitulée «L'Œuvre tautologique » se propose de faire une analyse du phénomène artistique contemporain à la lumière de ces critères d'homologation de l'œuvre en tant que fait d'art.

L'auteur part de la prémisse que la déroute théorique des esthéticiens vis-à-vis d'une grande partie de la création esthétique contemporaine est en premier lieu non pas l'effet d'une crise de la création, mais d'une crise sémantique déclenchée au plan catégorial, logique — d'une *crise de la notion d'art*. Cette crise a été provoquée par l'apparition au plan esthétique d'un phénomène nouveau «le para-art » *à côté* et *distinct* de l'art, dénommé par abus linguistique du même terme que le phénomène dont il s'est détaché et dont il est différent.

La définition et la délimitation, au plan esthétique, du phénomène de « para-art » débute par l'essai d'établir ces caractères-limite fondamentaux, nécessaires mais pas suffisants, de toute œuvre d'art. Ils n'épuisent pas la définition exhaustive de l'art et ne donnent pas par eux-mêmes une caractérisation axiologique, mais permettent seulement une caractérisation *typologique*, efficiente dans une délimitation

Scanned with CamScanner

plus rigoureuse entre l'art et les domaines avoisinants de la sphère — plus large — de l'esthétique. De la catégorie de ces « invariants » du concept d'art l'auteur énumère et analyse quatre, à savoir : 1) la structure expressive ; 2) l'intentionnalité artistique ; 3) l'expression individuelle ; et 4) la valence cognitive de l'œuvre. Mais vu que seule la somme de *toutes* les notes particulières, dans leur interrelation dialectique, nous permet de délimiter un objet quelconque, les notes mentionnées ci-dessus, insuffisantes pour une définition affirmative, nous permettent seulement d'indiquer, par une « définition négative », pourquoi un objet *ne peut pas* être considéré œuvre d'art. Ainsi un objet qui ne présente pas au moins une structure expressive minimum, qui n'est pas le résultat d'une intentionnalité spécifiquement artistique, ne possède pas d'expression individuelle ni de valences cognitives, ne peut pas être homologué comme fait d'art, n'importe quelles autres ressemblances extérieures, formales, collatérales avec l'art présenterait-il.

En faisant l'analyse de quelques-unes des directions d'avant-garde de la création esthétique contemporaine, tels le « pop et op-art », le « minimal-art », le « mec-art », les objets « ready-made », l'aléatorisme total (plastique ou musical) ou « l'art » des ordinateurs, l'auteur conclut que bien de ces produits ne satisfont pas les conditions minima de la « définition » négative de l'art, mais restent dans la sphère de l'esthétique grâce à leurs vertus formales et plastiques, d'une certaine beauté *en soi*, capables de satisfaire les besoins esthétiques de plus en plus élevés de la société téchnologique actuelle. Mais vu qu'ils n'appartiennent ni à la sphère de l'esthétique naturel, ni à celle de « l'industrial design », l'auteur les rassemble, pour des considérations méthodologiques, dans la classe des phénomènes du « para-art » dont l'insertion et le développement dans l'ambiance future de l'homme ouvrent une perspective

Scanned with CamScanner

nouvelle, théorique, particulièrement importante pour les esthéticiens et théoriciens de l'art.

A la fin l'auteur analyse quelques exemples concrets de la catégorie de ces œuvres, dans lesquels il voit les germes d'un nouveau domaine esthétique en cours de développement et de particularisation, existant *parallèlement* et non pas en concurrence avec l'art, dont le « discret témoignage » sur l'homme continuera d'être nécessaire tant que son objet-même (L'homme) continuera d'exister et de s'interroger sur le sens et les vestiges qui suivent la trajectoire de son existence.

BIBLIOTECA MUNICIPALĂ IAŞI

Scanned with CamScanner

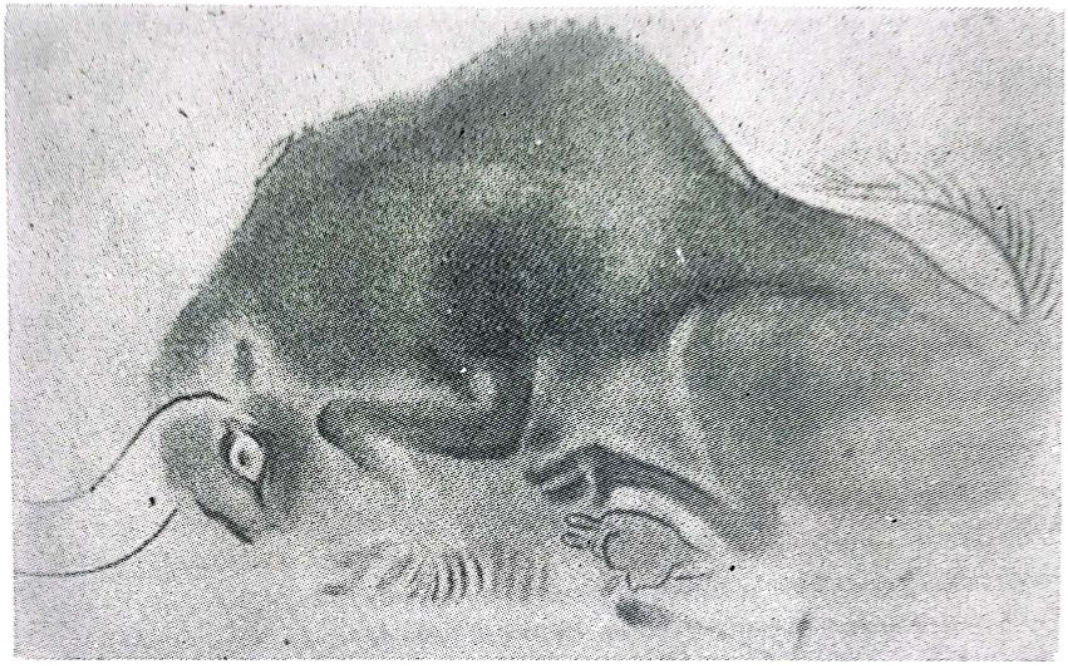
PLANŞE I — X

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

PLANȘA I

Pentru omul erei paleolitice, a cărui principală activitate era vînătoarea, cunoașterea animalelor, surprinse în atitudini specifice și în felul lor de viață, era de o covîrșitoare importanță. Conservarea și propagarea cunoștințelor dobîndite prin observare îndelungată s-au putut realiza în primul rînd cu ajutorul picturii rupestre. Dincolo de expresivitatea sa plastică deosebită, cu reală valoare estetică, desenul din figura 1, avea, desigur, și rolul de inițiere în tehnica cinegetică, întrucît cunoașterea atitudinii caracteristice de luptă a animalului era un amănunt de primă importanță pentru reușita vînătorii. Cea de-a doua imagine (fig. 2), fixează și ea un moment tactic important al vînătorii de reni: pîndirea și atacarea lor în momentul în care intrau în apă să se adape, situație în care nu mai dispuneau de agilitatea lor caracteristică.



1. *Bizon în atac* (Altamira — Spania)

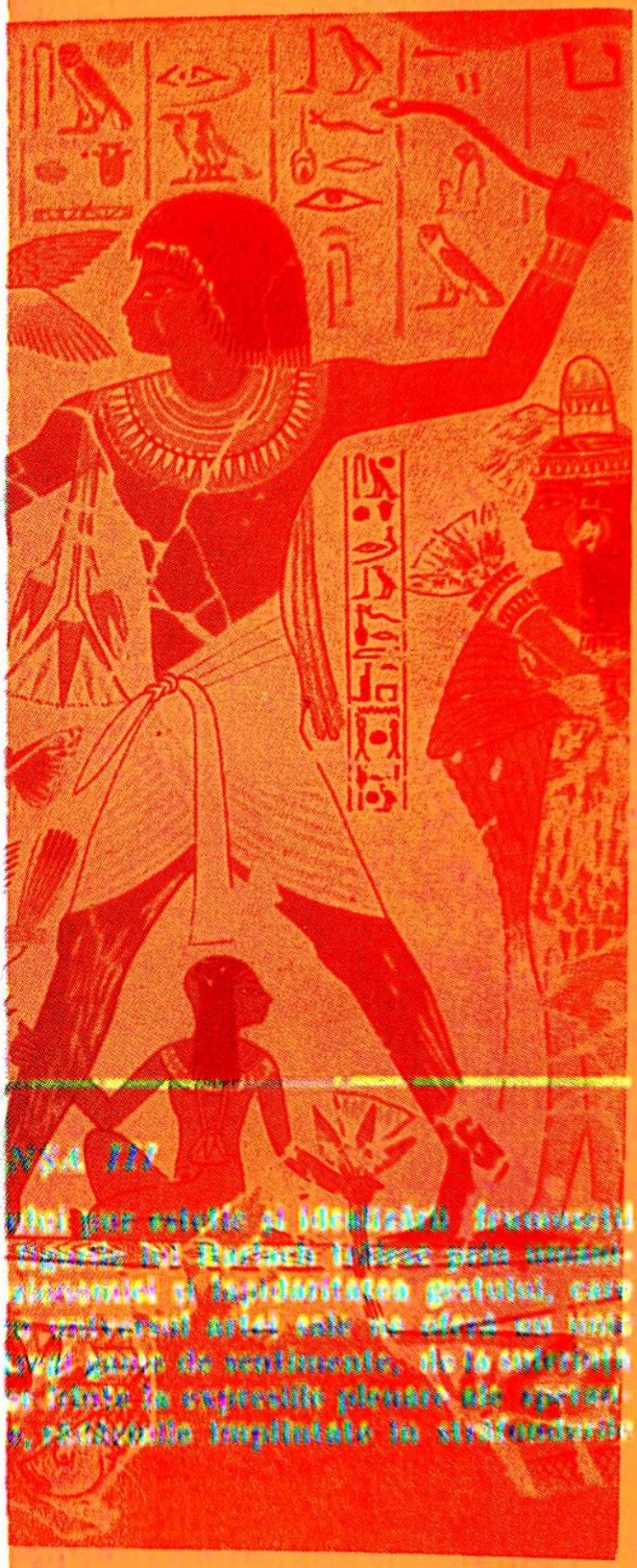
2. *Reni trecînd o apă* (corn gravat, Lorhet — Franţa)

Scanned with CamScanner

PLANȘA II

Abstracție făcînd de valoarea artistică indubitabilă a acestei fresce egiptene, ea reprezintă pentru cercetătorul de azi, interesat de reconstituirea cît mai multilaterală a vieții unei epoci vechi de peste trei milenii, o adevărată filă de arhivă istorică. Sînt sintetizate aici date (respectiv „cunoștințe nespecifice") privind caracteristici antropologice, portul și tehnica cinegetică, mijloacele de comunicație pe apă, alfabetul, fauna și flora etc. Indiferent de intenția reală care a stat la baza realizării unor asemenea fresce sau basoreliefuri, ele constituie, peste veacuri, principalele mărturii despre existența unei civilizații glorioase.

Scanned with CamScanner



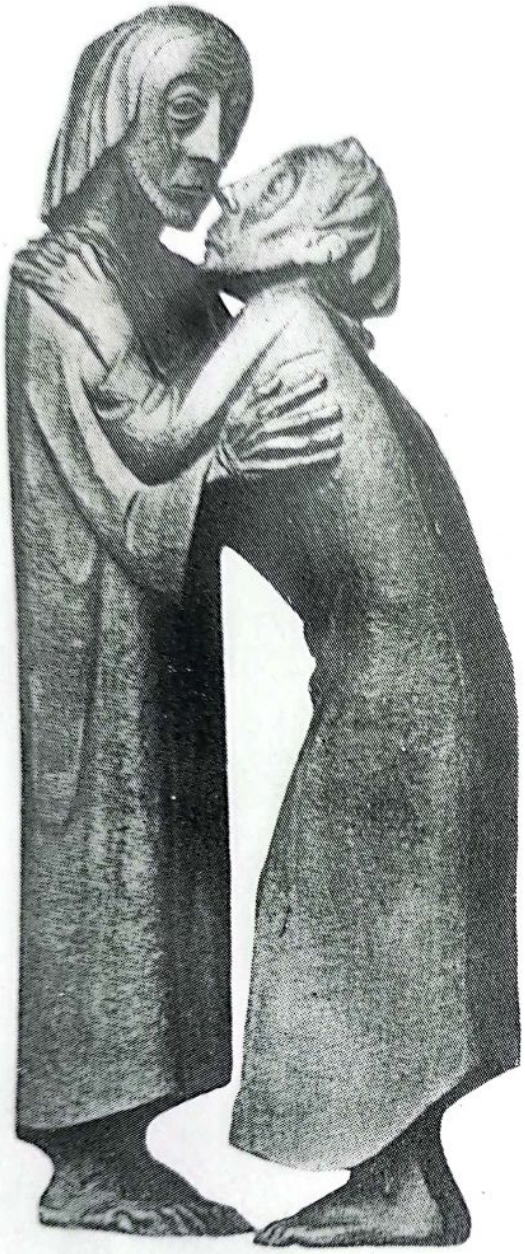
Far[illegible] *vînătoare*, frescă [illegible] dintr-un mormînt de la Teba
la 1400 î.e.n., L[illegible]dra, British Museum)

Scanned with CamScanner

PLANȘA III

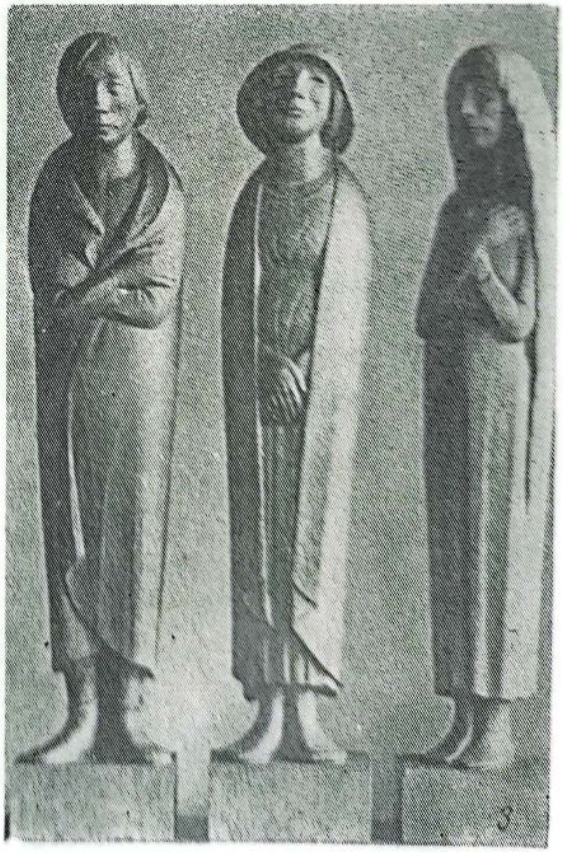
Refuzîndu-se cu desăvîrșire decorativismului pur estetic și idealizării frumuseții umane (de tipul perfecțiunii anatomice), figurile lui Barlach trăiesc prin umanitatea lor lăuntrică, prin expresivitatea fizionomiei și lapidaritatea gestului, care atinge o maximă pregnanță. Contactul cu universul artei sale ne oferă un unic prilej de cunoaștere existențială a unei întregi game de sentimente, de la suferința mută a resemnării, a spaimei și a elanurilor frînte la expresiile plenare ale speranței, dîrzeniei și curajului, avîndu-și, toate, rădăcinile împlîntate în străfundurile metafizice ale ființei umane.

Scanned with CamScanner



Ernst Barlach, *Revedere* (1926)

Bătrînă zgribulită (1937)



Sensibilul, *Femeie în pelerinaj*, *Cea care așteaptă* (din „Friza celor ce ascultă" 1930—1935)

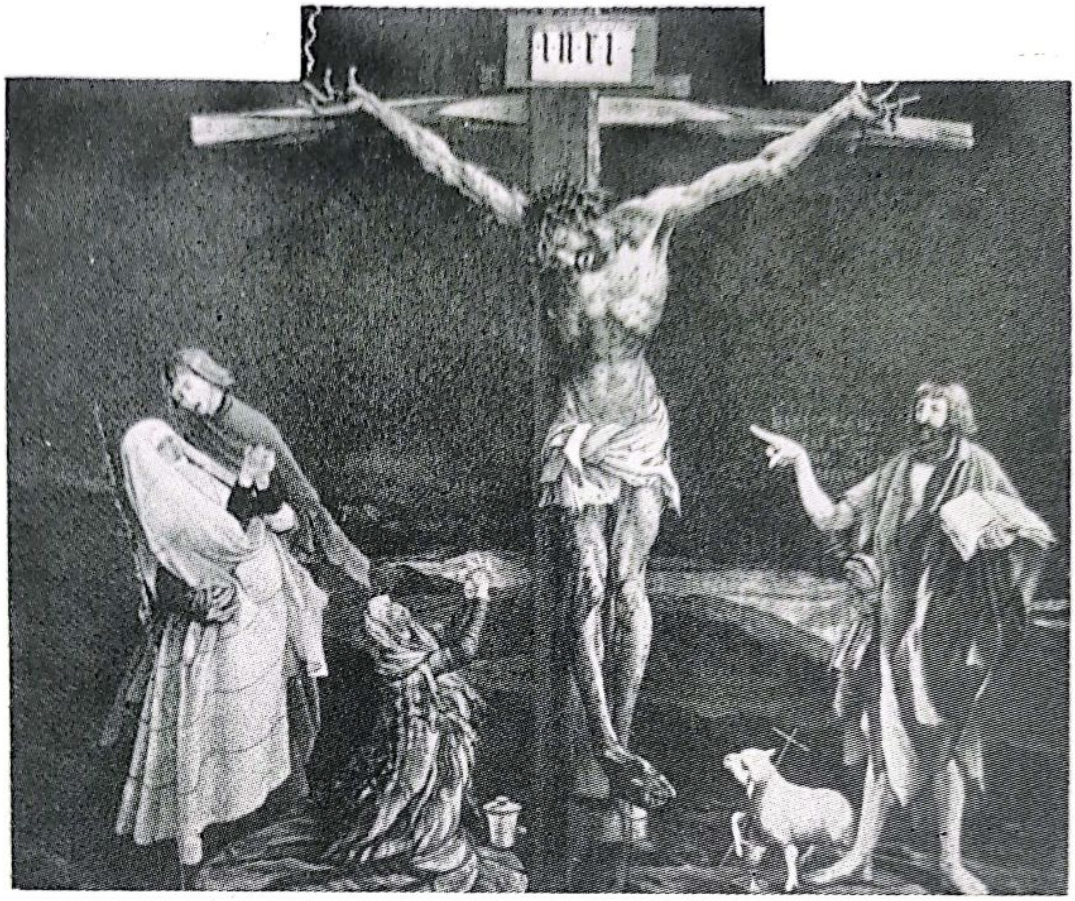
Scanned with CamScanner

1. Michelangelo, *Pietá*

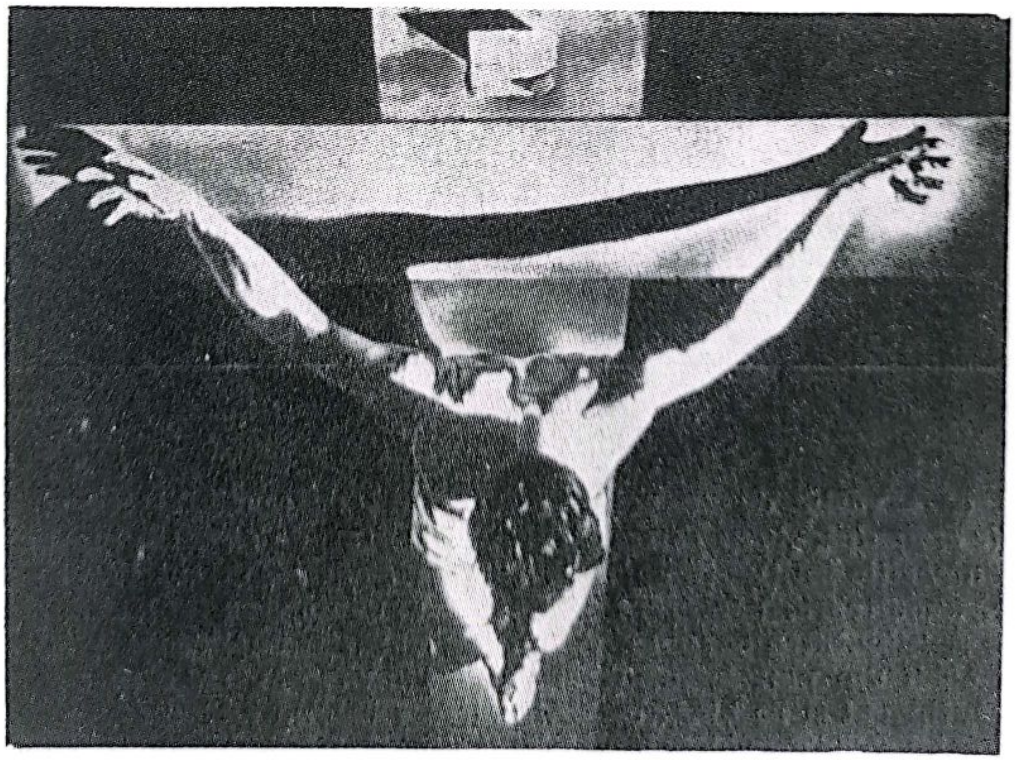
PLANȘA IV

Valoarea artistică majoră a acestor trei opere cu *subiect* religios trece cu mult dincolo de anecdotica sau semnificația mistică a faptului relatat, vizînd zone profunde ale sensibilității umane. Magistrala îmbinare a dragostei, durerii și resemnării pe chipul femeii care și-a pierdut fiul și căruia sculptorul i-a conservat pe chip, contrazicînd logica timpului, o puritate și tinerețe feciorelnică nealterată, ca și iubirea maternă care o animă (1), sau expresivitatea cu care este sugerată dramatica suferință (2) și însingurarea (3) crucificatului, sînt datorate, evident, nu subiectului *reprezentat*, ci ideii, sentimentului *semnificat* cu ajutorul acestor imagini artistice.

Scanned with CamScanner



2. Matthias Grünewald, *Cristos pe cruce* (1509—1511)



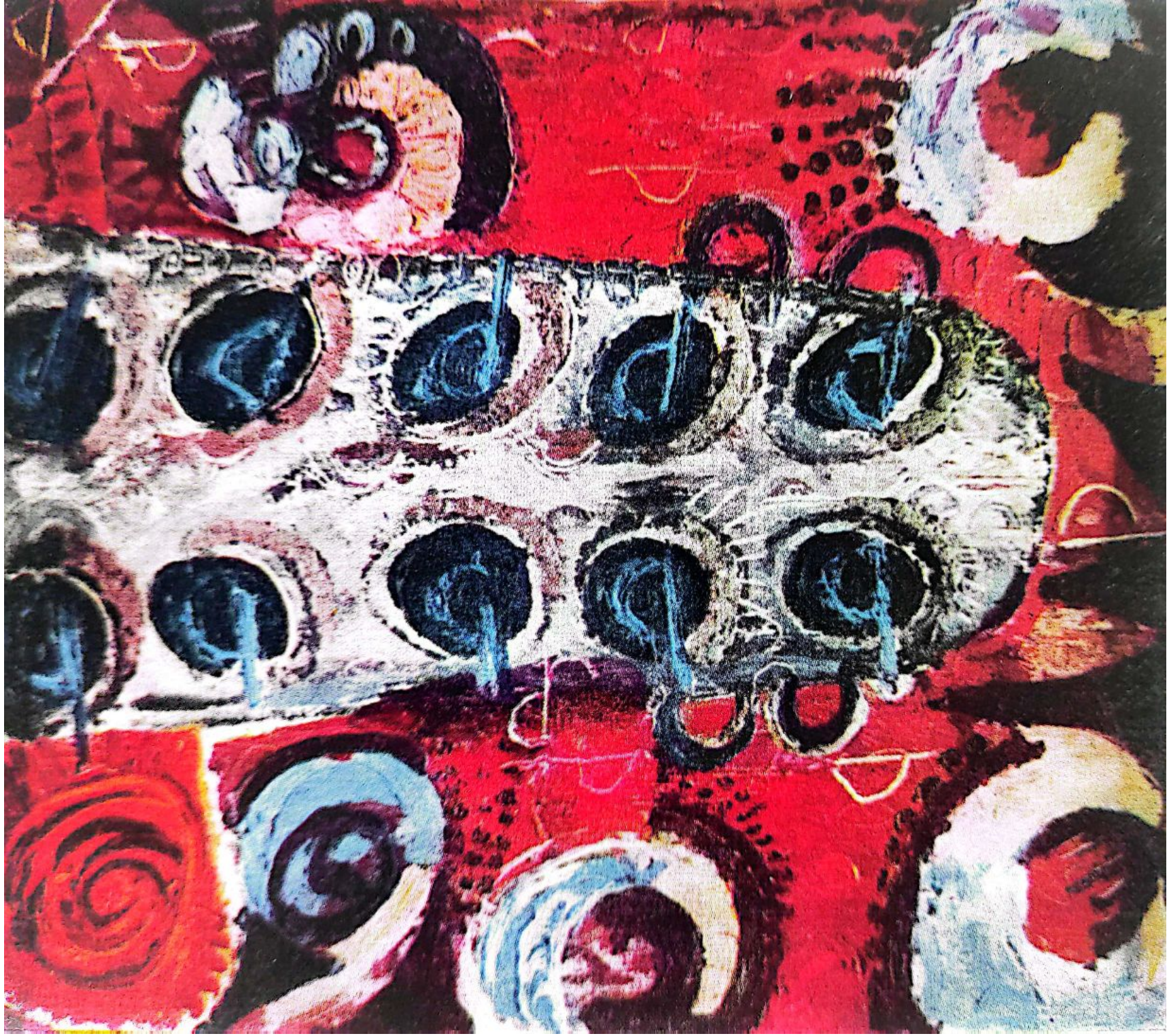
3. Salvador Dali, *Crucificatul* (1958)

Scanned with CamScanner

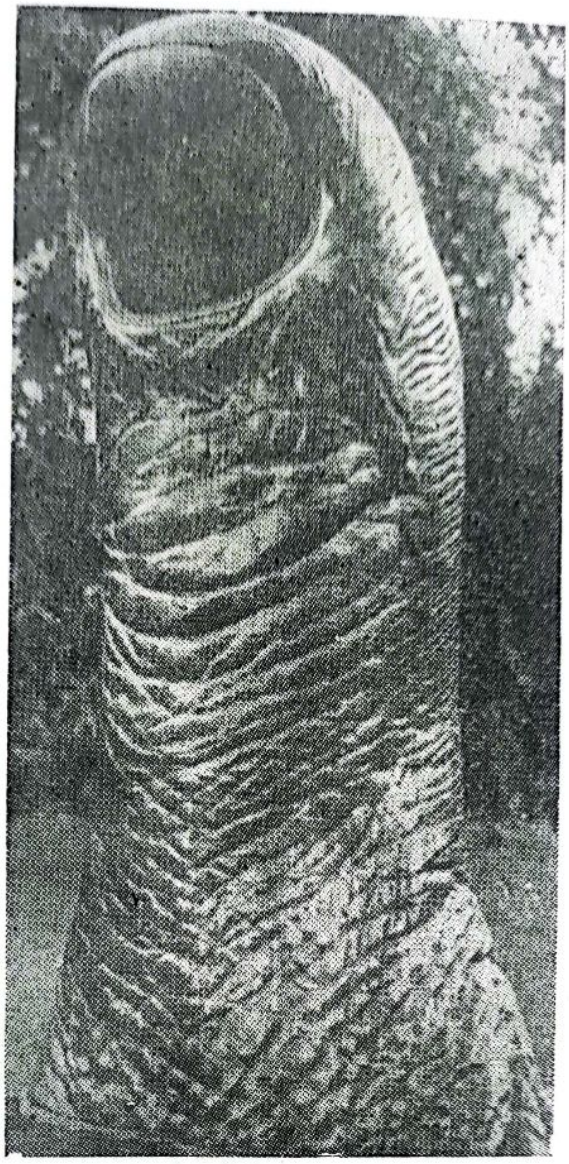
PLANȘA V

Indiferent că e vorba de un peisaj transfigurat de sensibilitatea pictorului (ca în *Privirile cîmpului*, *Apus de soare* sau *Marea*) sau de alegorii, precum acea fascinantă compoziție intitulată *Ochii și spiralele materiei*, pretutindeni ne urmăresc obsedante, iscoditoare, penetrante, privirile unui univers fantastic, prezent, dar ignorat de sensibilitatea comună. Oferindu-ne prilejul unei neobișnuite experiențe cognitive, ochii din pînzele lui Țuculescu ne invită la un dialog ingenuu, desprins de contingent și de blazarea atotștiutoare, la un dialog al uimirilor nedisimulate, capabil să ne dezvăluie o natură lucidă și misterioasă, însuflețită de un panteism păgîn.

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner



1. Cesar, *Degetul mare*

PLANȘA VI

Sub aspectul raportării lor la anatomie, aceste trei imagini reprezintă, toate, în aceeași măsură, componente ale corpului uman. Dar ce distanță între servitutea mimetică a acestui model în gips (înalt de doi metri) a unui deget (1), a cărui singură putere de a reține atenția se datorează unui factor exclusiv cantitativ — amplificarea de cîteva sute de ori a dimensiunilor reale — și întreaga gamă de destine, sensibilități sau pasiuni transfigurate în *Mîinile* lui Rodin, de la învățarea gestului floral al tandreții (2) la crisparea acelei mîini de muribund ce se încleștează cu desperare de viață într-o luptă zadarnică și dinainte pierdută (3). În primul caz nu avem în față decît un aspect anatomic și atît. În prezența *Mîinilor* lui Rodin însă, devenim părtașii unei bucurii sau tristeți, vibrăm la fiorul ingenuu a două mîini care se-ntîlnesc, se descoperă, sau ne prăbușim, cu o clipă mai devreme, în experiența tragică a unei agonii și refuz totodată, care vor fi ale fiecăruia.

Scanned with CamScanner

2. Rodin, *Tandrețe*

3. Rodin, *Mină*

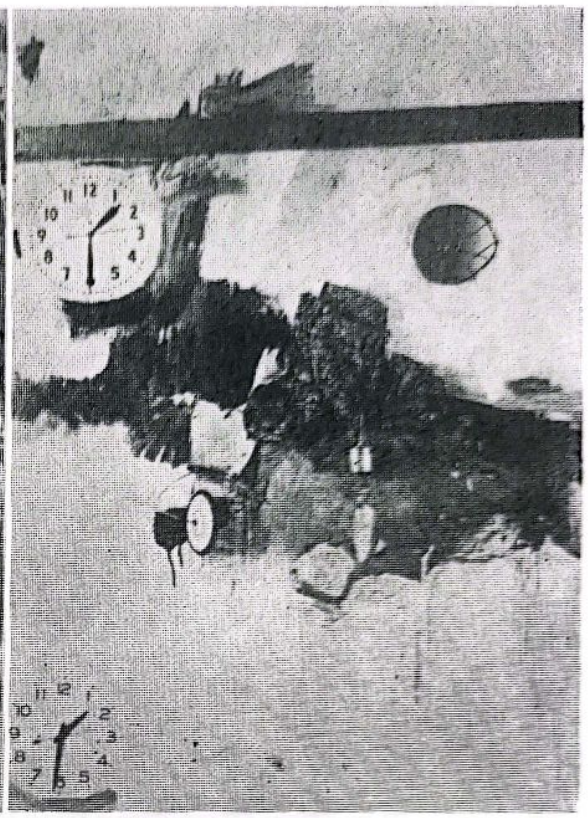
Scanned with CamScanner

PLANȘA VII

Deşi fac şi ele apel la obiecte reale, desprinse din fluxul cotidian (bucăţi de lemn, sticle, obiecte de uz casnic) sau imagini ,,găsite'' (fotografii, afişe, pagini de calendar, tăieturi din ziare), picturile ,,combinate'' ale lui Rauschenberg reuşesc de cele mai multe ori să ne treacă dincolo de simplul şoc plastic, vizual, al colajului, într-un univers complex, în care regăsim ecoul emoţional al civilizaţiei cotidiene dominate de violenţă (1) sau simbolul perenităţii timpului opus perisabilităţii cotidiene (2). Spre deosebire de imaginile sau obiectele expuse de A. Warhol, de la imaginea publicitară a supei conservate la sticla de coca-cola sau la cutia de ambalaj Brillo (3), care, oricît de expresive în sine, nu ne comunică nimic mai mult decît prezenţa lor ontică, *tautologică*, integrarea obiectelor uzuale, cotidiene în textura operei lui Rauschenberg are o funcţie plastică evidentă, acestea fiind utilizate în perspectiva unei viziuni artistice care le transcede şi pentru care ele nu au decît rolul de ,,mijloc de expresie''. ,,O pereche de ciorapi sau o roată de tricicletă — scrie Rauschenberg — nu sînt, în sine, mai puţin potrivite pentru a fi utilizate într-un tablou decît lemnul, terebentina, uleiul sau ţesăturile''.

Scanned with CamScanner

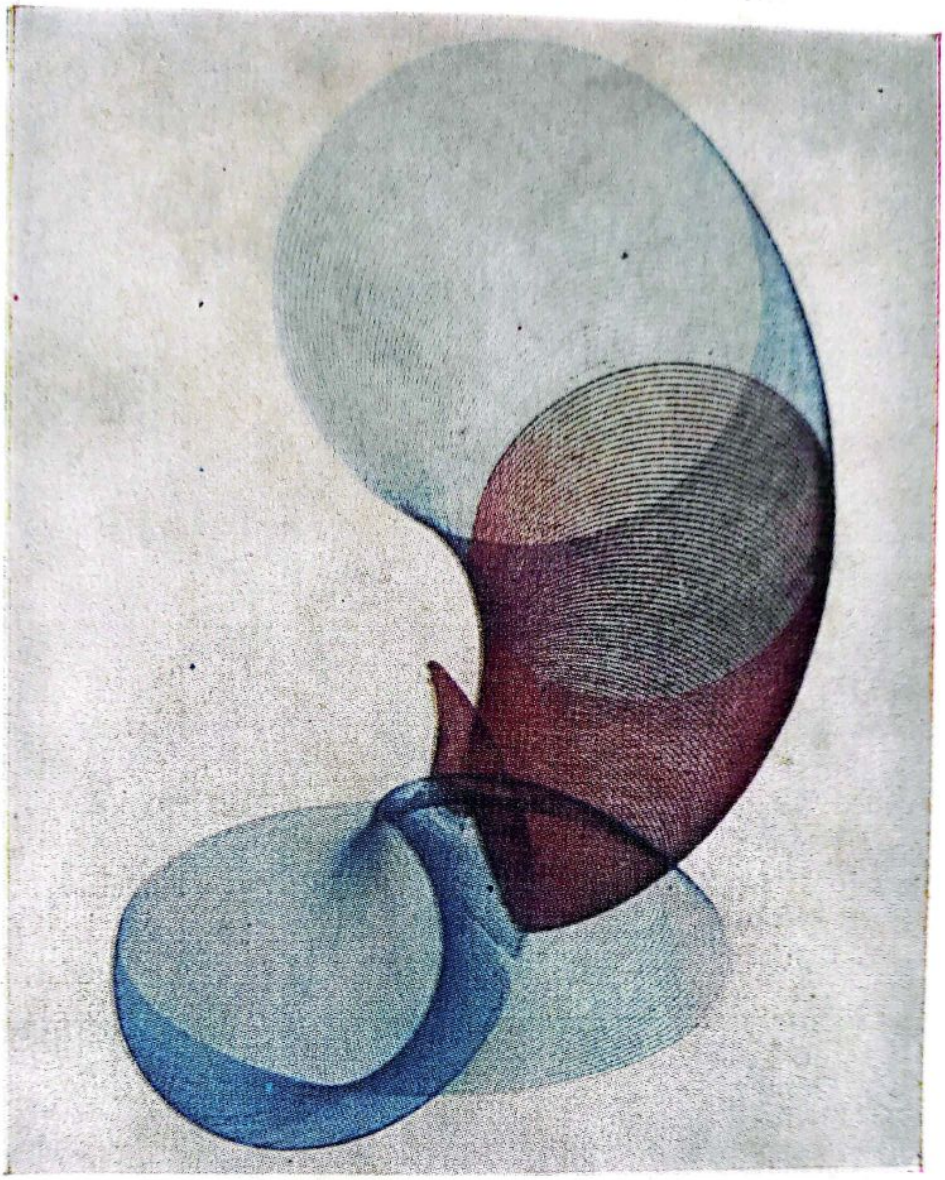
1. Robert Rauschenberg, *Benzi, Schița povestirii I,* 1968 Litografie colorată



2. Robert Rauschenberg *Reservoir* (1961)

3. A. Warhol, *Obiect de artă* (Expoziție „Obiekt-Kunst", Berlin 1970)

Scanned with CamScanner

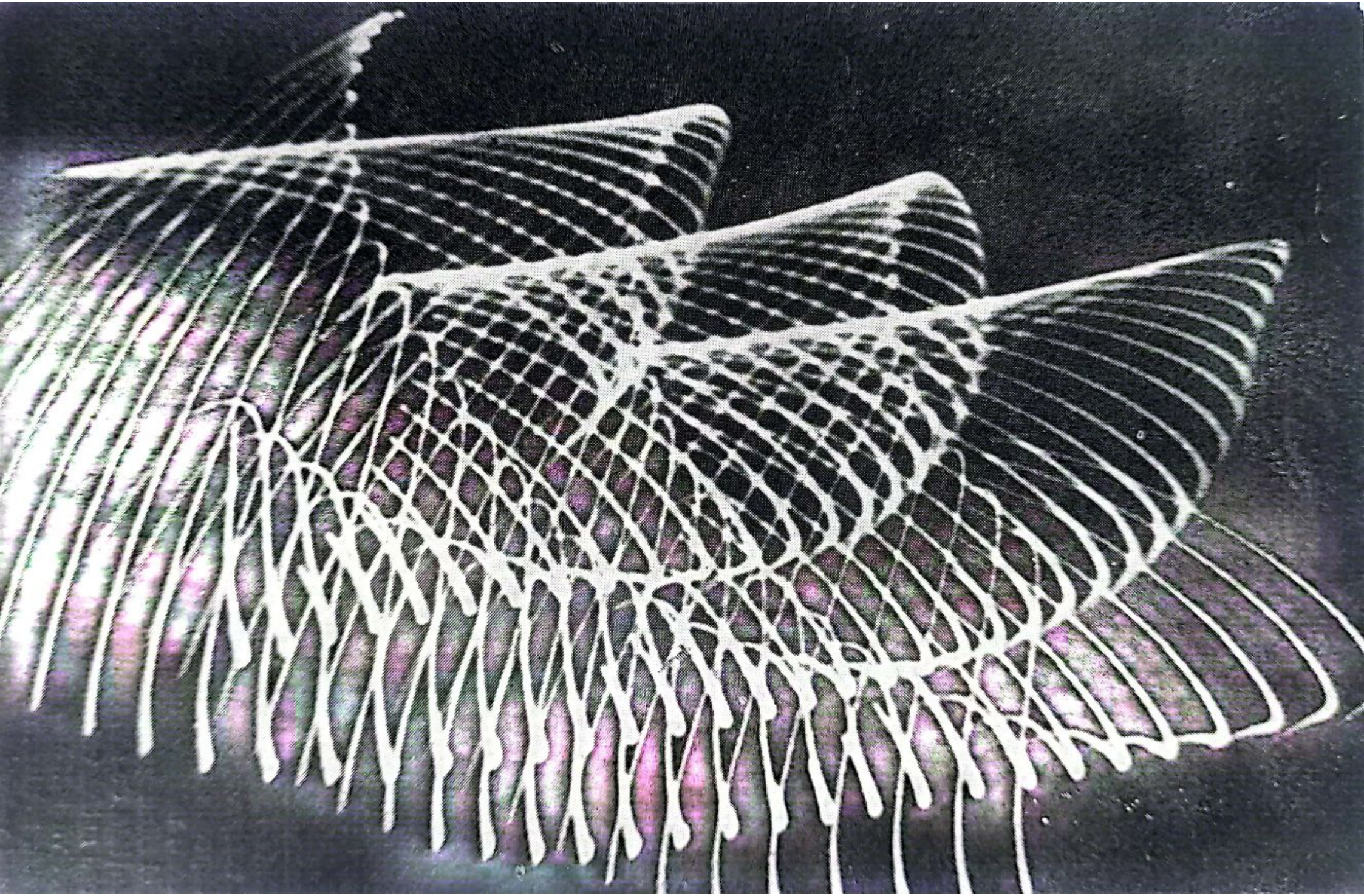


1. John Mott—Smith — *„Spirală — 2"*, lucrare distinsă cu premiul II în cadrul Bienalei de Artă-Programată — Paris 1967.

PLANȘA VIII

Instalați la pupitrul de comandă al unui computer, experimentatorii utilizează tehnica „luminii picturale", obținînd efecte optice fascinante în care calculatorul a transpus algoritmul matematic propus de ei. Conform acestui program, calculatorul electronic creează diverse desene luminoase pe un tub catodic pus în legătură cu computerul. Aceste desene sînt apoi fotografiate cu ajutorul filtrelor colorate și selectate în funcție de valoarea lor estetică, putînd fi utilizate ca ilustrații, ca diafilme sau ca puncte de plecare pentru imaginația creatoare a graficienilor și a decoratorilor (1, 2,).

Scanned with CamScanner

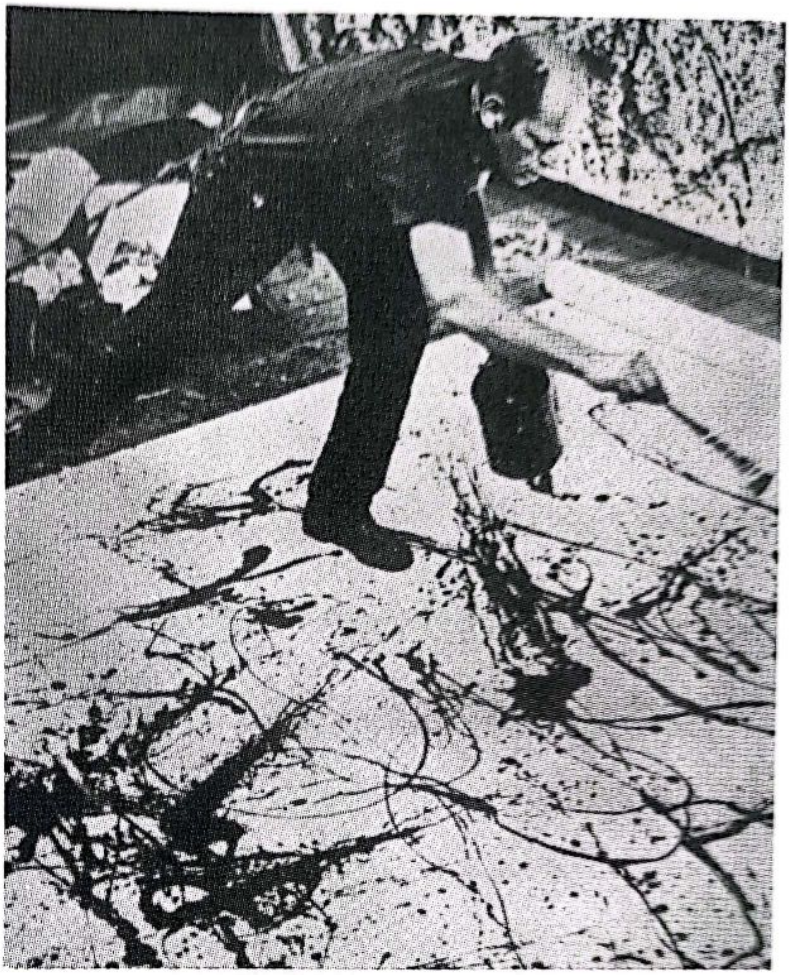


Scanned with CamScanner

PLANȘA IX

Născută din mișcările spontane, aleatorii ale mîinilor și ale corpului artistului ce evoluează rapid în jurul unei pînze desfășurate pe podea împrăștiind vopseaua prin stropire sau scurgere dintr-o cutie găurită (1), ,,arta gestică'' sau ,,pictura-acțiune'' nu poate satisface, evident, condițiile omologării ei ca artă, indiferent de valențele estetice-decorative pe care le posedă. În primul rînd, imaginea rezultată întîmplător și spontan nu mai reprezintă o *structură* artistică în sensul de totalitate interdependentă a elementelor compoziției, care se presupun și se justifică reciproc, niciunul neputînd să lipsească. În al doilea rînd, ea nu poate fi nici expresia unei anumite *intenționalități comunicative*, purtătoare a unui mesaj deliberat, întrucît rezultatul constituie o surpriză și pentru autor. În sfîrșit, obiectul ei fiind limitat la actul fizic al pictării, imaginea nu mai dobîndește funcția referențială de semn, devenind vidă de orice *valențe cognitive*. Spațiul și culoarea își pierd astfel valoarea lor semnificativă. Primul nu mai determină acea încordare intelectivă între spațiul fizic și cel subiectiv, nemairepreztînd decît distanța concretă, neutră, dintre privitor și obiect. La fel, culoarea nu mai este introdusă în sensul valorii ei simbolice sau psihologice. Profunzimea semnificativă este astfel anulată, decorativul fiind declarat rațiune suficientă, ceea ce poate conferi imaginii cel mult valențe estetice de tipul frumuseții sau expresivității plastice *în sine*, proprii paraartei (2).

1. J. Pollock lucrînd



2. Jackson Pollock, *Pictura* „Nr. 9'' (1950).

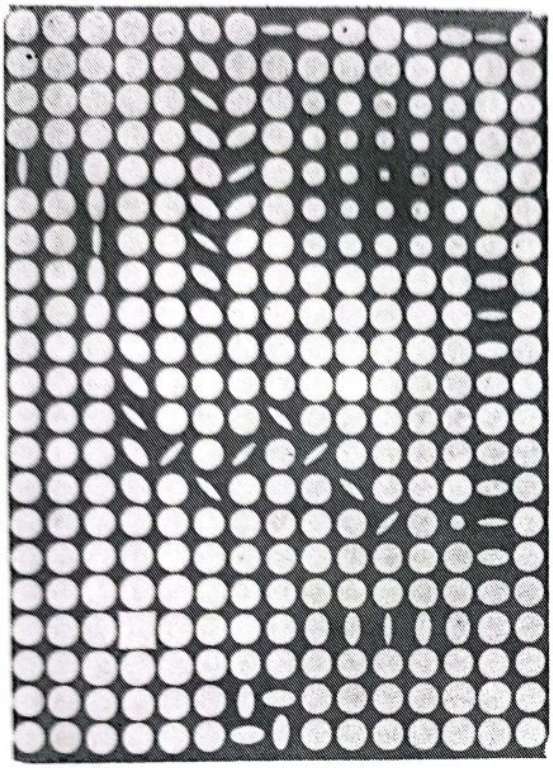
Scanned with CamScanner

PLANȘA X

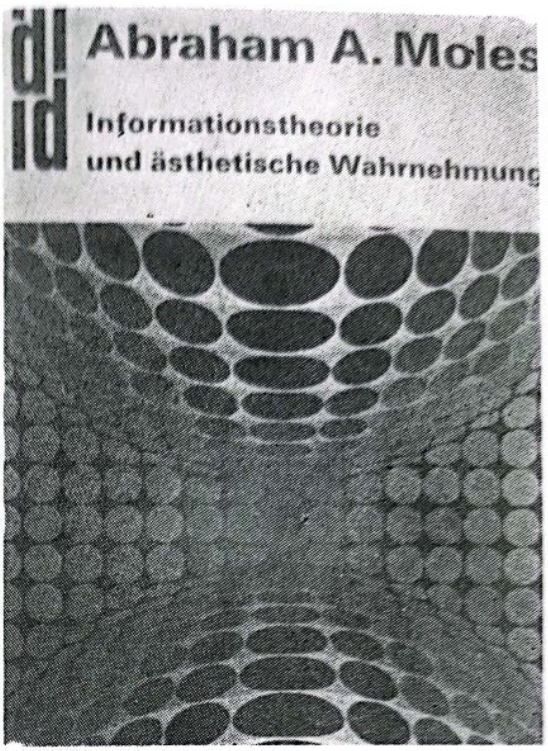
Compoziţiile geometrice bi- şi tridimensionale ale lui Vasarely, bazate pe folosirea unui limbaj plastic binar (alb-negru, pozitiv-negativ, cerc-pătrat), reconstruiesc sistematic (şi matematic) obiectul printr-un asamblaj produs după un număr de reguli algoritmice, care deschid calea intercalării, în procesul de realizare, disponibilităţii combinatorice nelimitate a computerului. Acesta va propune, în limitele sistemului, o multiplicare la infinit (ca variaţii pe aceeaşi temă) a operei originare.

Refuzînd obiectului calitatea de „interpret" şi negînd limbajului plastic funcţia de a comunica *semne*, Vasarely se plasează deliberat în sfera valorilor paraartei. exultînd prezenţa operei ca existenţă plastică *în sine*, prezenţă care vizează exclusiv incitarea directă a funcţiilor sensibilităţii primare ca sursă de plăcere estetică maximă. Operele lui Vasarely, care nu mai urmăresc declanşarea unei *emoţii* artistice (reflexive, cognitive şi afective) complexe, pun în discuţie însuşi titlul de „artist" în favoarea unui anonimat productiv de tip meşteşugăresc, lipsit de forţa individualizantă, definitorie a creaţiei artistice. Utilitatea socială a acestui tip de produse estetice este însă evidentă dacă ne gîndim la cerinţele societăţii tehnologice bazate pe consumul maxim, inclusiv de „frumos", fie că este vorba de tapiserii, fresce, decoruri scenice sau grafică de carte (vignete şi coperţi) (3,4)

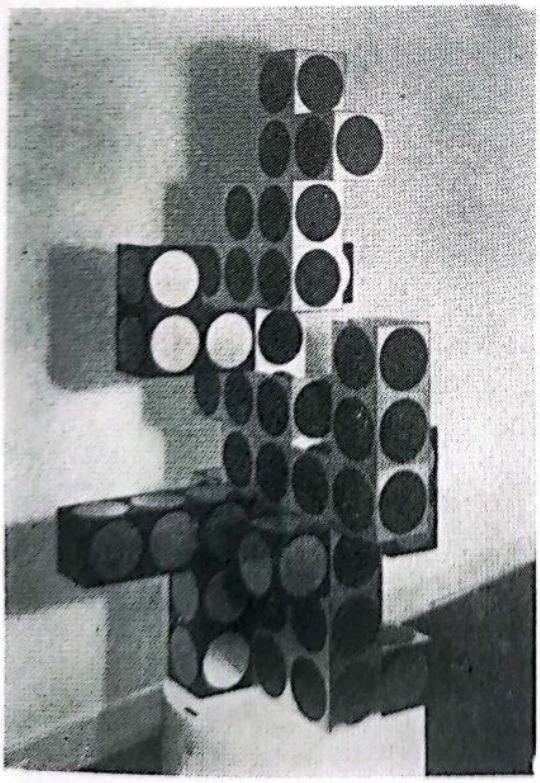
Scanned with CamScanner



1. Vasarely — desen pentru o copertă



3. Victor Vasarely, *desen pentru copertă* — Zenith-Nadir.



2. Vasarely, *Manhattan I* (Sculptură în metal 1964).

Scanned with CamScanner

ERATĂ

Pagina:	Rîndul:	În loc de:	Se va citi:
95	6 de jos	privește	ne privește
95	2 de jos	„artă notată“	„artă ratată“

Redactor ROZICA ADLER
Tehnoredactor MAGDALENA IACOB

Bun de tipar 13.04.1972. Hîrtie scris I A format 16/61 × 86 de 80 G/m². Coli tipar 8,25, coli planșe cretată 1,50

C.Z. pentru biblioteci mari
C.Z. pentru biblioteci mici
} 7.01(04)

Întreprinderea poligrafică „Informația“, București, str. Brezoianu nr. 23—25
Republica Socialistă România

Scanned with CamScanner

„În orice operă de artă
vom regăsi,
indisolubil contopite
confesiunea unei ființe
revelîndu-și natura
cea mai intimă
și mărturia
pe care epocile dispărute
au lăsat-o prin ea".

RENÉ HUYGHE

Scanned with CamScanner

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Abia atunci cînd gestul pios cu care adevăratul iubitor de artă se apleacă asupra operei nu va mai coincide cu bucuria ingenuă a unei descoperiri, cu revelaţia unor noi domenii necunoscute ale Eului nostru, vom putea spune, asemeni lui Hegel — că arta şi-a îndeplinit menirea istorică şi trebuie să piară. Dar, cum credem în infinitatea lumilor posibile, şi mai ales, în infinitatea universului uman, nu întrevedem nici posibilitatea epuizării lui prin artă şi nici stingerea dorinţei de a-l explora.

Lei 3,25

Scanned with CamScanner